الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة

كلية الآداب و اللغات *قسم اللغة العربية و آدابها*

مسرحية اللامعقول

بريخت برتولد

رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في

الأدب المقارن و الآداب الأجنبية.

شعبة الأدب العربي

تخصص: الأدب المقارن

و الآداب الأجنبية

من إعداد الطالبة

مديحة بوالدبان

تحت إشراف الأستاذ الدكتور

رشيد قريبع

ماي2011

مقدمة:

كان و لا زال الأدب الغربي يزخر بفنونه و أجناسه الأدبية المتعددة و ذلك منذ القدم، فتعددت فنونه سواء النثرية أو الشعرية و ذلك بتعدد كتابها و مؤلفيها، فهناك من يسير على نهج الكتابة الشعرية و آخر على نهج الكتابة النثرية و التي كثرت ألوانها و أغراضها مثل: المقالة القصة الرواية الخطابة و المسرحية هذه الأخيرة التي يدور حولها موضوع بحثي، و المسرحية نوع من أنواع الأدب. و هي الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون إذ ليس بين الفنون فن كفن المسرح حيث استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي و الاستقبال، و المسرحية كانت و ما تزال هي النقطة التي تبدأ منها عادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة و التطور و المساعدة في تطوير المجتمعات، و الوصول إلى حال أفضل وعلى مر الأزمان خضعت للتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبتها، أم في شكل العروض التي تمثل داخلها،بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعا، للتغيير و التبديل فقدم الأدب المسرحي في الميادين ، و خارج المعابد ، و داخل الكنائس،و مر بمراحل كثيرة إلى أن وصل إلى أدوار التمثيل الحالية.

فالمسرح أو الفن الدرامي تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة حوارية ، و هو موجة للقراءة أو العرض و تستعين بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل: الكتابة، الإخراج، التأويل، الديكور، و الملابس.

و المسرحية ليست مجرد وسيلة ترفيهية، و إنما يتخطى دورها ، ففي فترات عظمتها جاهد كتابها و ممثلوها و مخرجوها في اكتشاف نواحي الجمال فيها، ففن المسرحية تعتمد

في جوهرها على حصيلة المعرفة في شمولها العام، و على قدرة الإنسان على الاستكشاف و التعجب و التأمل.

مدخل:

1-مفهوم المسرحية.

2-الفرق بينها و بين الأجناس الأخرى.

لقد تعددت المفاهيم و اختلفت الآراء حول إعطاء مفهوم المسرحية ، فكل أدبي و فيلسوف عرفها بتعريفه الخاص.

مفهوم المسرحية: هي قصة حوارية ، و فن تمثيلي يجري على ألسنة أبطال يتحاورون على خشبة المسرح ، و تصطدع في نفوسهم الأماني، و تتأزم الأحداث و يتخذ الحوار حينا و المفاجأة حينا آخر وسيلة للتعبير عن الأفكار و المواقف ، و عليه فالمسرحية لم توجد لتقرأ فحسب، بل لتشاهد، و غني عن القول أن المسرحية أقرب ألوان الأدب العربي إلى الحياة، و هي في الحقيقة أدوار مباشرة من الحياة يمثلها ممثلون يضفون على الحدث أو القصة روعة في حركاتهم، و أقوالهم ، وبهذا تكتسب حيوية قد تفوق الحدث أصلا.(1)

و هناك من يرى أن المسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح، عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنسوب إليه، والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور ، وهي ترتكز أساسا على الحدث أو الفعل ، فأصل كلمة دراما باليونانية هو الحدث أو الفعل، وقد تتضمن أفعالا خارجية و داخلية ، الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات ، و الثانية تتمثل في تجاوب أو عدم تجاوب شخصيات المسرحية مع الأفعال الخارجية، و يقصد بالأفعال الداخلية الصراع النفسي أو المسلك الخلفي.(2)

---

(1) ناصر الحاني:من مصطلحات الأدب الغربي، ص91.

(2) محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية و النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر و التوزيع 2007،ص 11

و المسرحية من أقدم الفنون في تاريخ الأدب العالمية ، و عرفت منذ عهد اليونان ، وهي تعبير عن الحياة بواسطة التمثيل عن طريق محاكاة ما يوجد فيها، يقوم بالأدوار ممثلون تستند إليهم وفق ما يوجد في النص المسرحي من شخصيات، أو هي قصة حوارية مشوقة على عنصر أساسي و هو الحوار.

و المسرحية هي التعبير عن صورة من صور الحياة تعبيرا واضحا ، بوساطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور و محتشد بحيث يكون هذا التمثيل مثيرا أو هي قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأدبي لنراها ممثلة على المسرح[1]

و ذهب بعضهم إلى أن المسرحية أو الفن الدرامي ، تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة حوارية، و هو موجه للقراءة أو العرض، ويستعين المسرح الدرامي بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل الكتابة و الإخراج، التأويل الديكور و الملابس، وتشتق كلمة دراما من الفعل و الصراع و التوتر[2]

و هناك من يرى أن المسرحية هي فن أدبي يقوم على الحوار يعالج قضية إنسانية من خلال جملة من الأحداث المترابطة المتصلة بشخصيات إنسانية، و تجري في إطار بيئة زمانية و مكانية معينة و تنقسم المسرحية إلى مأساة (تراجيديا) تعالج موضوعا جادا و تنتهي بنهاية مأساوية، و ملهاة (كوميديا) تعالج موضوعا هزليا، و تنتهي بنهاية سعيدة[3]

---

(1) محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي و مدارسه ، دار الجيل بيروت، الطبعة الأولى، ص459.

(2) 2010/08/12 الساعة 9:35 www.google.com

(3) محمد رمضان الجربي:الادب المقارن، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع 2002، ص 103

و المسرحية في مدلولها العام نموذج أدبي و شكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا، اشتراك عدد من العناصر الأدبية، من أهمها الحبكة و البناء الدرامي، الحركة و صراع الشخصيات.......... الخ، و المسرحية عملية تعبير ديناميكية قوسية أو هرمية تتميز بالتفاعل و الحركة و الصراع الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك و ينتهي بحل مشكلة سبب الصراع.

إن المسرحية في الواقع قطعة من الأدب الذي يقصد به وجد القراءة ، و المسرحية الحقيقية بناء له أبعاده، إنها ذلك الأدب الذي يمشي و يتكلم أمام أنظارنا، و الذي يرمي إليه مؤلف المسرحية ، وهو ترجمة نصها إلى المشاهد التي و الأصوات و الأفعال التي تجري حرفيا و جسمانيا فوق خشبة المسرح .

مما سبق يتبين لنا أن المسرحية ليست للقراءة فحسب و إنما هي المشاهدة أساسا باعتبارها فنا أدائي في المقام الأول، مما يجعلها تختلف كل الاختلاف عن الفنون الأدبية الأخرى كالملحمة و الرواية، و يحتاج فن المسرحية كي يتحول إلى عمل مقروء لعمل مرئي إلى مسرح و مخرج و ممثلين و ديكور و مؤثرات صوتية و ضوئية.

و قد يكمن سر المسرحية في قدرتها على التصوير المنظم و الواضح للتجربة البشرية ، و عناصر المسرحية الأساسية هي: المشاعر و الرغبات النزاعات و المصالحات، التي تشكل أهم عوامل الحياة الإنسانية، لكنها في الحياة الواقعية تبدو متشابكة متداخلة أو تظهر كأنها كتلة من الانطباعات المستقلة[1]

(1) لينا اومغلي و مصطفى قسيم هيلات: الدراما و المسرح في التعليم بين النظرية و التطبيق،الطبعة الأولى ،ص50

الفروق بينها و بين الأجناس الأخرى: لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الكلمة ، و سعة التجربة ، و القدرة على التركيز ، و الإحاطة بمشاكل الحياة و الإنسان، لا لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قياده لفنان

يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ، و أن يتجاوز حدود نفسه إلى سواه بل لأنه فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها ، فنان يضع في اعتباره قبل كل شيئ أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة و مرئية و منظورة، و أنه حينما يحرك لك الأفراد يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية، و إنما يريك وسط اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة ، و تصل بينهم وشائج و علاقات تحددها سلوكهم و نفسياتهم و أحداث حياتهم ، و يلونها الصراع الذي يكون بين الفعل و رد الفعل ، أو بين الفرد و الجماعة أوبين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة ، من أجل هذا و غيره كان فن المسرحية أكثر الفنون الأدب استعصاء على كاتبه، و أشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة و ممثل و مسرح و جمهور و حوار ، و أن تخضع في غير إفتعال لقيود المسرح و إلتزاماته ، و أن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل متناغم، و إذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا مع شعب مسالكها و تعدد ضروبها، فإن لها من الطبيعة و الخامة و الأداء ما يميزها عن هذه الفنون[1].

---

(1) محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ،ص35

إن المقارنة بين فن المسرحية و بين كل من القصيدة و القصة و لما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان و سلوكه و موقفه من الحياة، ولما كانت المادة الأولية التي تتشكل منها هذه الفنون هي اللغة، فنعرض أولا الفروق التي تكون بين هذه الفنون، فالقصيدة في أبسط تحديد لها هي وسط من الأوساط الأدبية، إذا صح هذا التعبير، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين، أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيدلموقف إنساني واحد و تعبير عن الحالة النفسية و الشعورية لشاعر واحد، و إن مهمة القصيدة هي أن تطلعك على وجدان شاعر معين و تصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته و التراكيب المستحدثة التي تنبع من تجربته الخاصة، و هكذا نرى أن عملية الخلق الفني في القصيدة هي عملية متصلة بنوع من الغناء الذاتي يحصد الشاعر غناءه في نفسه لا يتعداها إلى غيره ، فالشاعر يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذي يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، و هو حين يخلق هذا الجو إنما يخلق عالما خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيرا يشعر فيه بالحرية و يسود فيه سيادة مطلقة و ليس في ذهنه غير هذا العالم الذي يغلق غليه نفسه إغلاقا خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج ، ومن ثم كانت القصيدة شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردي البحت ، أو بعبارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد[1].

(1) المرجع نفسه: ص 3

أما المسرحية فهي تصور لك أفرادا لا فردا واحدا و هي تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص سابح في خيالاته، مطلق العنان لوجدانه، فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتا منفردة ، و إنما هم ذوات متصلة ، و كاتب المسرحية الذي ينطق الشخوص و يحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها ، و إنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة و عن تجارب عديدة ، و تشتبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لاعتبارها أفراد يتغنى كل منهم مشاعره على حدة[1]

و تختلف المسرحية عن القصة من حيث طبيعة كل منها و مداها في قوة التعبير ، فإن أبسط جزء ما قيل و يقال في الفرق بين هذين اللونين،أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، و المسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب و إنما هي قصة تكتب لتمثل ، وهي تعتمد على الحوار و جوهرها الحدث أو الفعل، فهي تتكون من جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض إرتباطا حيويا أو عضويا ، بحيث تسير في حلقات متتابعة تنتهي إلى نتيجة و كانت المسرحية تصاغ عند اليونانيين شعرا، بل كانت يجمع فيها بين الشعر و الغناء ، و الموسيقى و الرقص، حيث نرى أجزاء المسرحية القديمة تتكون من مشاهد حوارية و أغنيات الجوقة مصحوبة بحركات من الرقص البدائي متعاقبة حتى نهاية المسرحية[2].

(1) محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ،ص 37.
(2) عبد المنعم خفاجي:دراسات في الأدب العربي و مدارسه ،ص459.

و الصراع في المسرحية عنصر أساسي لا يقل عن الحوار ، و خير أنواع الصراع الذي يتطور ، و ينمو و يشتد و يتأزم حتى يصل إلى قمة التعقيد لأن في الواقع بين الخير و الشر و أيهما الذي يتغلب، و جوهر المسرحية الحدث أو الفعل و هذه الأحداث التي يتم فيها الصراع و الحوار يكون داخليا و خارجيا ، فالصراع الداخلي هو الصراع النفسي و المسلك الخلقي، أما الأحداث الخارجية فهي العوامل الخارجية المؤثرة في الأديب يأخذها من الحياة بتجاربه و خبراته الطويلة[1]

أما القصة فتكتب لتقرأ و تعتمد على السرد أو الوصف ، وهي مجموعة من الأحداث يرويها القاص، تتعلق بشخصيات مختلفة تتباين في أساليب عيشها كما تتباين حياة الناس على وجه الأرض و يكون نصيب كل واحد منها في التأثير و التأثر[2]

أما الملحمة فهي قصة بطولة تحكي شعرا و تحتوي على أفعال عجيبة، خوارق للعادات، و فيها يتجاوز الوصف مع الحوار، و صور الشخصيات ، و الخطب ، و سيطر عليها عنصر الحكاية.

و هو بما يحتويه من الاستطراد لعوارض الأحداث يميز الملحمة عن القصة و المسرحية[3]

(1) المرجع نفسه: ص460.
(2) محمد رمضان الجربي:الأدب المقارن، ص103.
(3) المرجع نفسه: ص81.

المسرح الأوروبي دراسة تأسيسية:

أ-المسرحية في الأدب الأوروبي القديم:

يميل معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرحية إلى شبه اتفاق بينهم، مفاده أن الحضارات الكبرى القديمة مثل: الإغريقية و الفرعونية و الهندية و الصينية، و غيرها من الحضارات قبل الميلاد ، و قد تشكل في أحضانها الجذور الأولى لنشوء المسرحية ، و لإجرام أن التربة لم تكن صالحة لإثمار مسرحية يافعة أو مسرحية ناضجة بمعناها العلمي الفني ، وذلك لأن المراكز الحضارية في كل بقاع العم القديم-يومئذ-كانت تستعيض عنه في الاحتفالات الخاصة بها، بعاملين استمر ا لمئات السنين و هما:

-الأداء الحركي التعبيري الراقص (الرقص)

-الممارسة الطقوسية لاحتفالات المعابد (الشعائر).

و من المؤرخين من يفسر العامل الأول، أنه البذرة الأولى التي ألقيت في تربة المعابد، ليتشكل من إنباتها دراما للتمثيل أو المسرح فيما بعد، و الرقص أحد الفنون الحركية التعبيرية التي يستعين بها المسرح ، لكنه ليس العامل الوحيد لبناء دراما تمثيلية متكاملة ، و كان من المنطقي أن يضاف العامل الثاني الذي أشرنا إليه، وهو الإفادة من الممارسات الطقوسية في احتفاليات المعابد دينية أو إجتماعية، ومع ذلك لا تعد كافية لإقامة دعائم متكاملة للمسرحية ،إن التاريخ الدقيق لتلك الفترة الزمنية يصف ما ذكرناه تحت تعبير دال يقول إنها مرحلة ما قبل المسرح، أو المرحلة الميلادية للنواة.

1-ظهورها:

ولدت المسرحية الغربية في اليونان القديمة، و أول سجل يدل على مسرح إغريقي يعود إلى حوالي عام 534 ق.م، حين جرت في أثينا مسابقة للمأساة، و كانت أهم فترة في المسرح الإغريقي ، هي القرن الخامس قبل الميلاد، و كانت المسرحيات الإغريقية تعرض في مسرح "يونيزوس" الذي كان يتسع لأربعة عشر ألف مشاهد، و كانت المأساة الإغريقية تتصف بالجدية و الشاعرية والنزعة الفلسفية كما استلهم معظمها من الأساطير، و يواجه البطل فيها خيارا أخلاقيا صعبت، و يأخذ صراعا مع قوى عدائية ، ينتهي بهزيمة ز غالبا بموته، تتخلل المأساة أغاني تنشدها الجوقة، و كان الممثلون يرتدون أقنعة، و لا يجتمع منهم على خشبة المسرح في وقت واحد أكثر من ثلاثة، و غالبا ما كتبت المآسي على شكل ثلاثيات، حيث تتألف الثلاثية من ثلاث مآسي تعالج مراحل مختلفة من قصة واحدة، و ما و صل إلينا من المآسي الإغريقية يقل عن خمسة و ثلاثين جميعها باستثناء واحدة من تأليف ثلاثة كتاب، أقدمهم "اسخيلوس"، اشتهر برصانة أسلوبه، و بلاغته، ومن أعماله الشهيرة "ثلاثية الأروستيا" التي تعالج مفهوم العدالة و تطوره، أما الكاتب الثاني "صوفوكليس" الذي وجد أرسطو أعماله نموذجا اقتدى به في كتابه المأساة، و يعتبرون الكثيرون من مسرحياته "أوديب ملكا" أعظم مأساة إغريقية.

و آخر كتاب المأساة الإغريق "يوربيدس" الذي اكتسبت أعماله رواجا شديدا في العصور اللاحقة، لما فيها من واقعية و من دراسة نفسية، و خاصة في تصوير

الشخصيات النسائية لتشكيكه في الدين الإغريقي ، و القيم الأخلاقية السائدة في عصره و من أشهر مسرحياته "ميديا"[1]

و ذهب بعضهم إلى أن المسرحية نشأت في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير ، فجبال و تلال و كهوف قمم عالية يغطيها الثلج، و يصطدم بها السحاب و سفوح مخضرة، و أنها جارية ، برد و حر، رياح لينة تارة و رعود قاصفة و سيول جارفة ، و لذلك توهموا بأن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها ، و تقربوا اليها بالعبادة .

وقد اعتاد اليونانيون ان يقيموا الآلهة حفلات في مراسم أعياد الآلهة كالخمر "ديوبينوس" و إله الخصب "ديميتر" و الأعياد الرسمية للحصاد و الربيع و قطف العنب و عصر الخمور و ما إلى ذلك يغلب في بعضها المسرح حيث تقدم الخمور و تنطلق الأغاني و كان بعضها الآخر يغلب عليه الحزن يسود الظن في غياب الآلهة أو غضبها و كان من آلهتهم التي يقدسونها "ديونيسوس" أو "باخوس" إله النماء و الخصب، و بخاصة العنب و الخمر و قد تعودوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب، و عصر الخمور، و يغلب عليه الفرح و تشتد فيه الأناشيد الدينية و تعقد حلقات الرقص و تنطلق الأغاني و من هذا النوع المسرح.

(1) 2010/05/31 الساعة 8.45 www.google.com

نشأت الملهاة (الكوميديا) ، و الحفل الثاني في أوائل الربيع، حيث تكون الكروم قد جفت و هو حفل حزين و منه نشأت المأساة (التراجيديا)، و كان الممثلون في هذه الحفلات الحزينة يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى و هيئته الماعز في نصفهم الأسفل[1]

و مما لا شك فيه أن المسرحية اليونانية قد لاقت رواجا كبيرا في عصرها بسبب نبتتها الدينية المقدسة، لكن على الرغم من أصل نشأتها الواحد ، فهي لا تستقر على حالة واحدة خصوصا من الناحية التشكيلية ، فأسخليل (526-456 ق.م) و كان أرسطو معجبا به، قد زاد عدد الممثلين في مسرحياته من ممثل واحد إلى إثنين، كما قلل من أهمية الجوقة، و جعل الأولى للحوار، وصوفوكليس (495-405) رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، و طالب من جهة أخرى بضرورة رسم المناظر ، أو "يوربيدس" (480-406) فقد صب كل إهتمامه على تطوير الصبغة الإنسانية، و جعلها محور أساسيا في المسرحية الإغريقية إضافة إلى هذا نجد تهجماته العنيفة على الآلهة الوثنيين و النساء ، كما هو الحال في مسرحياته الشهيرة "ميديا" التي قتلت أبنائها إنتقاما من زوجها، و يمكننا أن نجمل الخصائص المسرحية الإغريقية في النقاط التالية:

-إعتمادها على عناصرها وراء الطبيعة.

(1) مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى 2002، ص17

-إشاعة عنصر القضاء و القدر، كما هو الحال في مسرحيته "أوديب ملكا" لصوفوكليس إذ يقتل أوديب أباه، و يتزوج أمه، و ينجب منها أبناء، وهو جاهل لحقيقة أمره.

-تصوير أعمال الآلهة ، و تمثيل ما دار في حياتهم من خير و شر، و قد لا نبالغ إذا قلنا أن الصور الإلهية مجسدة بكثرة فائقة في المسرح اليوناني(1)

-ضرورة اشتمالها على الوحدة العضوية، و يقصد بها ضرورة ترابط أجزاء المسرحية، لذا نجد معظم المسرحيات الإغريقية خاضعة للوحدة العضوية أي خلوها من الحوادث العارضة التي توازي الفعل الأساسي للمأساة.

-ضرورة تغيير مجرى الحوادث من الضد إلى الضد كتحول أوديب من ملك قوي إلى إنسان ضعيف.

-ضرورة الإنتقال من الجهل إلى المعرفة، كالإنتقال مثلا من الكراهية إلى الحب أو العكس.

-داعية الألم "Pathos" و هي الفعل الذي يؤلم أو يهلك ، بغرض إثارة الرحمة و الشفقة (2)

---

(1) محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية و النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر و التوزيع 2007، ص14

(2) المرجع نفسه: ص15.

و هناك من يرجع نشأة المسرحية إلى طقوس دينية لم توجه إلى منتقم، بل إلى إله صغير السن هو غاية في المسرح و السرور متورد الوجه تتدلى عناقيد العنب من شعره و تملئ روحه بالفرح و الحياة، و هو الإله ديونيزوس إله الخصب ، فكانت معظم المسرحيات تقدم تكريما له ، من خلال إحتفال كبير في الربيع يعرف بإسم "ديونيزيا المدينة" الذي يقابل في ميدان الفكر ، الإحتفال الرياضي الكبير المعروف باسم الألعاب الألومبية، و إذا ما اقترب ميعاد "ديونيزيا المدينة" امتلأت بالحماسة والتوقع و كثرت فيها اجتماعات التدريب على المسرحيات و الحفلات الطقوسية التمهيدية، و مواكب المشاعل، و ليس أقرب إلى هذا كله اليوم من ذلك التأهب و الإعداد الكبيرالذي تبدله الجامعات في يوم عودة الطلبة إليها من الإجازات، أو تبذله المدن في الإحتفالات الرياضية التي تسبق رحيل الفريق المحلي للإشتراك في المباريات ، فإحتفال "ديونيزيا المدينة" إحتفال سنوي كبير يشترك فيه كل مواطن تقريبا و تتوقف من أجله جميع الأعمال بما فيها السياسة و الحرب لتصبح المسرحية و المسرح هم الشعب الواحد، و لذلك لم يكن مستغربا أن يكون المسئولون

عن المسرحية هم قادة الفكر و العمل و ليسوا جماعة ضعيفة من المتخصصين [1].

---

(1) كامل يوسف: المدخل إلى الفنون المسرحية، الناشر دار المعرفة القاهرة، أكتوبر 1980، ص25.

2 -أقسامها:

لم تعرف المسرحية في الأدب الأوروبي القديم سوى نوعين هما المأساة و الملهاة و أول من قسم و حدد لنا الفنون المسرحية في العصر القديم أرسطو في كتابه " فن الشعر" فقد عرف أرسطو المأساة بأنها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين يختلف وفقا لإختلاف الأجزاء " و هذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يثيرون الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير عن طريق هذه الإنفعالات ، أما الملهاة فقد عرفها أرسطو بأنها " محاكاة الأراذل من الناس في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك"

1-المأساة(التراجيديا):

المأساة لفظ يطلق على الدراما التي تصور الإنسان السامي، و كأنه ألعوبة في يد القدر و الكلمة اليونانية تغني أغنية الماعز، و لعل هذه التسمية جاءت من أن أفراد الجوقة كانوا يسمون الماعز لتنكرهم في جلود المعز، أو سبب الحرية و التسبب الذين اتسمت بهما تصرفاتهم و كلماتهم و هم يغنون و يرقصون في مهرجانات ديونيس الربيعية ترحيبا بخصوص الأرض المتجددة و مع أرسطو عرفت التراجيديا " بأنها محاكاة فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان التزيين، تختلف وفقا لإختلاف الأجزاء و هذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون،لا عن طريق الحكاية و القصص، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الإنفعالات.

تعتبر المأساة في نظر النقاد و مؤرخيه، نوعا من أهم أنوع المسرحية و يرى هؤلاء أن أصل نشأة المأساة و اتخاذها هذا المسار التقليدي يرجع عند الإغريق إلى ما كانوا يؤذونه من عروض في أعياد ديونيسوس أو باخوس إله الخمر و الخصب عندهم، فقد كان الأثينيون يجتمعون بين التلال خراج أثينا ليحيوا أعياد ديونيسوس و يباركونها ،لا سيما في موسم قطف الكروم يرقصون و يغنون [1].

فالمأساة هي شكل من العمل الفني الدرامي، يهدف إلى تصوير مأساة قد تكون مبنية على قصة تاريخية، و أصل الكلمة من اليونان الكلاسيكية، و تعني حرفيا أغنية المعز نسبة إلى طقوس مسرحية و دينية، كما يتم غناء الكورس مع التضحية بالمعز في اليونان القديمة، فالمأساة عموما تتعلق باستعراض أحداث من الحزن، و نتيجة مؤسفة في النهاية، كما تنطبق هذه التسمية أيضا في الثقافة الغربية على وجه التحديد على شكل من أشكال الدراما التي حددها أرسطو اتسمت على جانب من الجدية و الشهامة، والتي تنطوي على شخص عظيم، يمر بظروف تعيسة (تعريف أرسطو)

و المأساة لا تعود إلى أي خلل أو عيب أخلاقي، و لكن إلى خطأ من نوع ما، كما أنه عكس الاعتقاد الخاطئ بأن هذه المأساة يمكن أن تنتج من سلطة عليا على سبيل المثال، القانون الآلهة، المصير أو المجتمع.

(1) مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص51.

استمدت المأساة من الشعائر الدينية القديمة في بلاد اليونان أما المآسي التي كتبها "اسخيلوس" و " سوفوكليس" و " يوريبيدس" فقد كانت تتسم بالطابع الأدبي أكثر من التزامها بالطابع الديني، و كانت المأساة في فرنسا إبان القرن 17م و بخاصة في المسرحيات التي كتبها "راسين" و "كورونى" كانت تلتزم بالوحدات الكلاسيكية

الثلاثة: وحدة الزمان،وحدة المكان،و وحدة الحدث، و هوما يتعارض مع المأساة في الأدب الإنجليزي [1].

و تتميز المأساة بطابعها الحاد الذي يثير في النفس مشاعر الرحمة،و الخوف،و الغضب، و تصور تعاسة الأبطال في إرادتهم ،و عواطفهم، و يرجع موضوعها غالبا إلى أزمة أخلاقية ،وجدانية،و هو مستمد عامة من التاريخ ، و لغتها بليغة فصيحة،رصينة منتقاة الألفاظ، و المأساة فيها طرح جاد لقضية من قضايا الإنسان و الحياة،تصور تعاسة البطل و شقائه، و عادة ما تنتهي بوفاته أو فشله و قد اشتهر بالمأساة شكسبير و غيرة [2].

(1) 2010/12/1 الساعة 10.00 www.google.com

(2) محمد منذور : الأدب و مذاهبه ص 55.

2-الملهاة(الكوميديا):

تجمع كلمة كوميديا بين كلمتي "كوبرس" بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاحب و معربد، و "أودي" بمعنى أغنية من الأغاني و الرقصات التي تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد، و لا سيما قطاف العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر أي أنها نشأت الإحتفالات الدينية ، و الكوميديا تعبير يغطي في استعماله أنواعا من المسرحيات تختلف عن التراجيديا في أن لها نهاية سعيدة و تختلف عن المهزلة "الفارس" في أنها تتطلب مهارة الحبكة و في تصوير الشخصيات ، أما بالمفهوم الأعم بالكوميديا تعبير يوصف به الكثير من الأعمال الأدبية و المسرحيات الدرامية المعاصرة التي تسمى بالكوميديا هي تلك التي تكتب بأسلوب خفيف و مرح، و تتضمن أحداثا و شخصيات مضحكة ، لكن هذا التعريف لا ينطبق تماما على دراسات الماضي التي كانت توصف بأنها كوميديات ، فالكوميديا اليونانية كانت أسلوبا تطور من الطقوس و الإحتفالات الديونسية التي كانت تتضمن عتاد و ارتداء للأقنعة و تشترك فيها جميع الطبقات و الفئات و لقد لعب عنصر الشعبية هذا الفن دورا أساسيا في الكوميديا و تطورها [1].

(1) مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص58.

و الملهاة نوع من أنواع التمثيل في الأفلام التلفزيونية أو السينما تكون الأحداث مضحكة، أو نهاية سعيدة يمكن للملهاة أيضا بأن تكون النكت التي يقولها الناس لبعضهم البعض، أو القصص المضحكة، و يقال أنها بدأت على يد الإغريق منذ عصر اليونان القديمة، و يعد وليام شكسبير من بين المشاهير الذين كتبوا عروضا كوميدية، و عرفت الملهاة أو الكوميديا بعدة أسماء مختلفة، فالبعض سماها أيضا بالعبث.تاريخ ظهور الكوميديا،

البداية التاريخية للكوميديا (الملهاة) كانت في الإغريق في إحياء الآلهة "ديونيسوس" الذي يعتبر اله الخصب و الخمر، فكانت تقام لهذا الإله عيدان، وقت زرع البذور و وقت حصاد العنب، إنها طقوس دينية لتمجيد هذا الإله و تقديم القربان، ففي عيد الحصاد تقدم الاحتفالات الحزينة، لأن الإله سوف يموت مع الثمر، وفي أعياد الزرع فإن الاحتفالات تكون سعيدة لأن الإله سوف يحي من جديد من الزرع لأنه إله الخصب، في هذه الأعياد السعيدة يبدأ الناس في الغناء و السخرية، و تبادل النكت البديئة، و كانوا يحملون شعائر "إله الخصب" عبارة عن عصا طويلة في نهايتها قضيب (الجهاز التناسلي للرجل) للدلالة عن الخصوبة، و من هنا بدأت الملهاة و التي تعني"تفل العنب"[1]

---

(1) 2010/01/01 الساعة 19.15 www.google.com

فالملهاة تثير في النفس مشاعر سطحية تولد الضحك من الرذائل، و تصور التقاليد الخاصة بزمن،أو طبقة،أو تمثل رذائل عامة مشتركة عند جميع الناس، و أبطالها يمثلون شذوذات إنسانية و ليسو من ذوي النفوس العظيمة، و مادتها الحياة المعاصرة، و ليس التاريخ و لغتها طبيعية تقترب من اللهجات العامية، و قد اشتهر بالملهاة موليير و غيره، فالملهاة تولد الضحك، و تعالج قضايا الإنسان بطريقة مرحة.

وقد عرف أرسطو الكوميديا بأنها "محاكاة الأرذال من الناس لا في كل نقيضة، و لكن من الجانب الهزلي الذي يثير الضحك"

نشأت الكوميديا إلى جانب الترجيديا ولو صح الكلام قبلها على أن الملهاة لم يعترف بها رسميا في أثينا و لم يمنح كتابها أي جائزة إلا بعد الإعتراف بالمأساة بأربعين عاما

(458 ق.م) ، و لعل الدولة كانت تخشاها لأنها في بدء نشأتها كانت هجاء مقدعا لجال الحكم و المشهورين في الدولة، و يعد موليير من أعظم كتاب الكوميديا العالميين و يرى الكاتب الناقد الفرنسي الشهير "سانت بيف" في موليير و كتاباته مثلا حيا لسعة الفهم و الوضوح و الدقة و السخرية و طيب القلب مما دفعه إلى ترشيحه في فرنسا في مؤتمر العبقريات [1].

---

(1) مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص ص 59،62.

3/أهم روادها:

اعتبرت التراجيديا كلون أدبي مستقل في أواخر القرن السادس قبل الميلاد ، و لعل الأشخاص الثلاثة اسخيلوس و سوفوكليس و يوربيدس فالأول يعتبر أبا للتراجيديا، و الثاني يمثل قمة النضج وواسطة العقد ، و الثالث يمثل التمزق التراجيدي.

1- اسخيلوس:

ولد في إسمرة نبيلة في ابلبوسيس سنة 525 ق.م و كان لمعاصره "نبدرا" مؤمنياتهم بالإلهيات، و يجنح في التأمل في مصير الإنسانية، و قد كتب بأسلوب رفيع فيه شيء من الصعوبة، و يبدوا أنه كان على وعي تام ، كما يقول "نبدار" بأنه عبقري، ظهر اسيخلوس على المسرح عندما كان في الخامسة و العشرين من عمره، و لم يتحصل على الجائزة إلا بعد ستة عشر عاما، أي في سنة 484 ق.م، و في سنة 472 ق.م نصر آخر بمسرحيته عن الفرس، و في سنة 468 ق.م بعد عودته من أثينا إلى صقلية صدم برؤيته سوفوكليس يحصل على الجائزة لأول مرة لكنه حصل عليها في السنة الثانية، و بعد ذلك بعشر سنين شهد انتصار مسرحيته "أوريسينا" و خرج اسخيلوس في آخر حياته إلى صقلية حيث مات 456ق.م عن سبعين عاما، و لم يبق من مآسيه التسعين إلا سبع و هي: "الضارعات" و "الفرس" و "بوميثيوس مصعدا" "سبعة ضد طيبة" و "الأورستابا أحاممنون" و "حاملات القرابين" و "ربات الإحساس المنعمات" ، و كان هو أول من زاد

من حدة العمل المأساوي و أول من نوع المناظر، و ذلك عن طريق رسمها بإستخدام الآلات لتغييرها، اتصف اسخيلوس بالألفة و الكبرياء و الإباء بمراحل حيلته الخاصة و العامة، فنجده قد عسف عن المراحل الحكومية و جميع وظائف الدولة، و اكتفى بأن يكون شاعرا واحدا، و في ذلك شروط لا يجاريه شرف، و قد ورث هذا الإباء من أسرته العريقة الأستقراطية [1].

و لعل أهم ما يميز البنية الدرامية الإيسخيلسية عن سابقاتها أنها ضمنت أفكار و مبادئ متناقضة أوجدت الصراع الدرامي فكل شخصية من شخصياته تمثل نظاما أخلاقيا أو فكريا معينا يصطدم مع الميول و المبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى و باستخدامه للممثل الثاني، بعد أن كان يؤدي المسرحية اليونانية ممثل واحد إلى جانب الجوقة، وبهذا الإستخدام خلق العقدة الدرامية و خلع على مسرحياته الدفئ و الحيوية، و يعرف اسخيلوس في تاريخ الآداب العالمية بأنه أبو التراجيديا، إذ يرجع الفضل إليه في أنه جعل الفن المسرحي في صورة تكاد تكون نهائية بزيادة عدد الممثلين و إيجاد الحركات التمثيلية و الديكور و الملابس المسرحية، و محاكاة الحياة على خشبة المسرح، كما يرجع اليه الفضل في تجسيم فكرة القضاء و القدر على المسرح و أمام الجمهور، أي الصراع بين الإنسان و إرادة أعلى منه لا سبيل إلا الهروب منها.

---

(1) عبد الحكيم حسان: حدود الأدب المقارن، مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى 2003، ص33

و يتميز مسرح ايسخيلوس بالفخامة و السمو و القوة في العبارات و الطابع العام فمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة نظمت و عرضت في جو من العظمة و الأبهة، يتمتع بقدر من الرزانة و الفخامة خصوصا و أن اسيخليوس يعتقد بأن وظيفة الشاعر الدرامي سامية تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة و نبلا و كرما من غرس الفضيلة و زرع الأفكار العظيمة و الطموحات السابقة في نفوسهم.

و الموضوع الرئيسي في مسرح ايسخيلوس ككل من عدالة الآلهة التي تعاقب كل متعجرف ظالم، كما أنه كان يحيط مسرحياته بجو من الإبهار المتمثل في تقديم مشاهد من بلاد غربية. و بصفة عامة فإن مسرحيات اسيخيلوس تدور حول قضايا الدين و الأخلاق، و مصير الإنسان و نظام الكون استقت موضوعاتها من الأسطورة و النبع الأسطوري المفضل لديه و لدى شعراء التراجيديا كافة هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية التي استقى منها نصف مسرحياته (1)

(1) مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص18،19.

2/سوفوكليس:

ولد سوفوكليس سنة 496 ق.م في قرية كولونوس بالقرب من أثينا، إذ من المعروف أنه و هو في السادسة عشر أختير ليقود الجوقة في الإحتفال بنصر سلامي ،و يبدو أن مآسيه الباقية إلى الآن –باستثناء سيناء تراسيس- كتبت بعده سنة 450 ق.م و حينما مات سنة 406 ق.م كان في سن التسعين، و كان سوفوكليس بوصفه شاعرا مأساويا أعزر انتاجا من اسيخلوس فقد قيل أنه كتب ثلاثا و عشرين و مئة مسرحية، و قد نال الجائزة الأولى للمأساة ، و كان سعيدا في حياته، و قد انعكس ذلك في مسرحياته [1].

لقد كانت حياته أقل إثارة من حياة اسيخلوس ، و إن كان أعظم منه ككاتب مسرحي، و كان يبلغ حياته الخاصة و في أعماله مرتبة كمال تقريبا، و قد ظلت مهاراته الحرفية معيارا للكتاب المسرحيين و مثالا أعلى لهم طوال خمسة و عشرين قرنا تقريبا، فلم يستطع كاتب مسرحي آخر أن يجمع مثله بين العمق في التفكير و التعبير الفني الكامل.

فسوفوكليس أستاذ في خلق الدوافع ، و في صناعة التوتر المسرحي و في اثارة التهكم الدرامي، كما هو أستاذ في الشاعرية و اتزان الأحكام، و بقيت لنا من أعماله سبع مسرحيات و هي: "أوديب ملكا" و "الكترا" و "أوديب في كولون" و "أجاكس" و "انتيجون" و "التراقيات" و "فيلوكتيس" [2].

(1) عبد الحكيم حسان: حدود الأدب المقارن،ص33.

(2) كامل يوسف المدخل إلى الفنون المسرحية، ص26.

و لعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامي للتراجيديا هو ايجاد الممثل الثالث، و هوتجديد أكمل الخطوة التي بدأها اسيخيلوس ، و بإدخال الممثل الثالث قلل من إعتماده على الجوقة ، و فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير، بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل،

و تمثلت خطوة سوفوكليس الثانية أنه يقدم كل مسرحياته قائمة في ذاتها ، و تجدر الإشارة إلى أن مسرحيات سوفوكليس تمثل نمطا واحدا من الكتابة الدرامية ذات المستوى الرفيع،

و قد انتقل مركز الثقل في مسرح سوفوكليس من قضايا الدين و الأخلاق التي شغلت اسيخيلوس إلى قضايا الطبيعة البشرية، فبرع في رسم الصورة البشرية بدقة متناهية محللا الدوافع الرئيسية لكل شخصية و متعمقا في روح الإنسان و قلبه على نحو لم يسبق له مثيل، فسوفوكليس قدم نسخة للإنسان تشبه الأصل و لكنها أجمل [1].

(1) مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور ص 20،21.

3/يوربيدس:

ولد يوربيدس حوالي 480 ق.م من أسرة تتمتع بمركز اجتماعي مميز، و ابان حياته كتب حوالي تسعين مسرحية لم يبقى منها سوى سبع عشرة تراجيدية و مسرحية ساتيرة واحدة (الساتيرة متوحشون يسكنون الغابات، نصف الواحد منهم بشري و النصف الآخر حيواني)

أخذ موضوعات خمسها من حلقة الحرب الطروادية و أخذ موضوعات الباقي من أساطير أخرى متجولا في الأساطير الإغريقية التي تنشغل بعد، و كان يتعامل معها جميعا بحرية تامة، فيحدف منها و يضيف إلى تلك ما تخدم عرضه المسرحي بل كلن يتناقض في سرد بعض الأحداث بين مسرحية و أخرى.

لقد واصل يوربيدس الإقتداء بسوفوكليس في قلة الإعتماد على الجوقة إلا أنه زاد في عدد الممثلين فبلغ بهم أحد عشرة ممثلا في مسرحية نساء فنيقيات .
و يمكن القول أن مسرحية يوربيدس تميل إلى الواقعية ، فشخصياتها جميعا لا ترتفع كثيرا عن مستوى الإنسان العادي، حاول فيها جميعا تحليل النفس البشرية و التطرق إلى أمور الدين تطرق العقلاني المتأمل و الثابت أن يوربيدس لم يكن على وفاق مع أفكار عصره.

كان تقدميا ثوريا في آرائه، متمردا في كتاباته و كان معاصروه مستسلمين للعادات و التقاليد.

فيوربيدس يسبق عصره بمراحل عديدة و هذا ما جعل تأثيره على المسرح الأروبي يتعدى تأثير أي شاعر تراجيدي إغريقي آخر، و يختلف النقاد حول مسرح يوربيدس لأنه لم يتمسك

أصول المسرحية التي خطط لها و وضعها كل من اسخيلوس و سوفوكليس و ذلك لأنه

نقل الصراع بين الإنسان و الآلهة أو الإنسان و القدر، أو أن الإنسان و القوى الخفية التي تسيره إلى الصراع بين الإنسان و الإنسان.

و جدير بالذكر أن الشعراء الثالوث التراجيدي قد تعاصروا ، ولكنهم في نتاجهم التراجيدي ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة، و لهذا سمي مسرح اسخيلوس التراجيدية القديمة، و مسرح سوفوكليس بالتراجيدية الوسطى، و مسرح يوربيدس بالتراجيديا الحديثة[1] .

(1) المرجع نفسه: ص23

ب /المسرحية فى الأدب الأوروبى الحديث:

لقد لقيت المسرحية في الأدب الأوروبي الحديث أو المعاصر تطورات كثيرة في شكلها، و مضمونها ، إذ ظهرت ثورات كثيرة على قضايا الدراما التقليدية، و تقنياتها، و لعل السبب الجوهري من وراء التطور الدرامي يعود أولا و قبل كل شيء إلى تعدد الفلسفات الحديثة الفكرية و الاجتماعية، إضافة إلى الثورة العلمية و الوسائل التكنولوجية التي ميزت هذا العصر.

أهم المدارس المسرحية:

-نشاط فني و فكري و اجتماعي ، يعكس روح العصر الذي عاش و ترعرع فيه الأديب، لأنه كائن حي يتفاعل مع العصر و يستجيب لمتطلباته ، و سيشارك في نشاطاته المختلفة يستلهم منه العبر و العظات و يستقي منه التجارب الأدبية، و الصور لأنه مصدر الإبداع و الإلهام للشاعر المبدع، الذي يصب تجاربه الأدبية و الشعرية في قالب فني يرتضيه الناقد وفق العصر الذي يعيش فيه، و الناقد بما أن العصور مختلفة و متغيرة، فكريا و سياسيا و اجتماعيا و الشعراء و النقاد يتأثرون بظروف حياتهم السياسية و الإجتماعية و الفكرية

و الثقافية، و يعبرون عنها تعبيرا صادقا، لأن الأدب مرآة تنعكس عليه حياة الأمة إنعكاسا كاملا و لهذا كانت المدارس الأدبية و النقدية مختلفة تبعا لإختلاف العصور و تنوع الثقافات الإنسانية المختلقة،و سنقتصر في دراستنا على أبرز المدارس المسرحية الأدبية الكلاسيكية و الرومانسية الواقعية.

1-الكلاسيكية:

كلمة مشتقة من كلمة كلاسيس "classis" و كانت تعني قديما وحدة الأسطول، ثم أصبحت تطلق على مجموعة من التلاميذ الذين يشكلون فصلا (قسما) دراسيا، أما في ميدان الفن فهي تعني الإستمساك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني القديم و المحافظة على الأصول اللغوية السليمة[1].

فالكلاسيكية أقدم مذهب أدبي نشأ في أوروبا ، و ذلك بعد البحوث العلمية التي ظهرت خلال القرن الخامس عشر الميلادي، و تحديدا في اليوم الذي سقطت فيه القسطنطينية عام 1453م، على يد الأترلك تحت قيادة "محمد الفاتح" فمنذ ذلك الوقت حل علماء و أدباء القسطنطينية ببزنطة، وهم يحملون المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا و ما جاورها، فإيطاليا إذن تعتبر المهد الأول للأدب الكلاسيكي،فالكلاسيكية أقدم المذاهب الفنية و أعندها من السهولة العثور عليه وسط فنون المعمار و الفن التشكيلي و الأدب و المسرح، وهو مذهب أساسه القاعدة المعروفة بالوحدات الثلاث (الزمان ، المكان، الموضوع في المسرحية) و الهدوء ، النقد، التوازن ،و عظمة الشأن ونيالة الشخصيات الدرامية، لذلك تبدو محصلاته كلاسيكية الطابع.

(1) محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص13.

و الكلاسيكية هي إحدى تيارات فنون المعمار الأوروبية في القرن 16م، إبان عصر النهضة، حيث دعت الكلاسيكية إلى حفظ و إصلاح المباني القديم للحفاظ على كلاسيكيتها[1].

و الكلاسيكية مذهب أدبي يطلق على الأعمال الفنية و الأدبية المطابقة للقواعد و القيم، و العادات و التقاليد و الأعراف المتوارثة التي اكتسبت قدرا من القداسة و الإحترام، و التي تتخذ من الأعمال الفنية القديمة ،الإغريقية و اللاتينية القديمة ، أصولا و نماذجا تحاكيها و تنسج على منوالها في التزام الموضوعية و الدقة و الصرامة، و احترام النظام و التناسق و استعمال اللغة الأستقراطية الراقية [2].

و الواقع أن الكلاسيكية من المذاهب (المدارس) التي تكون في أوج الحضارة ، وهي التي تنتج عن توازن الشخصية، و تألف النفس، و خضوعها للمقتضيات الواقعية و الخارجية، و قد تكون الكلاسيكية مرحلة من مراحل الركود في الذات الأولى الخالقة ، و هي تهتدي بهدى العقل و توازنه، بحيث يتنفس الإنفعال تنفسا حيا جزئيا فاشلا من خلال قبضة العقل ففي القرن السابع عشر و في ايطاليا، تبدأ الكلاسيكية بالنزعة الإنسانية.

---

(1) كمال الدين عيد: أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ، دار الوفاء للطباعة و النشر، الطبعة الأولى 2006، ص530.

(2) محمد غنيمي هلال: الرومانسية ،دار الثقافة ،دار العودة بيروت ،الطبعة الأولى1973، ص 12.

و قد كانت هذه النزعة حركة عقلية امتدت إلى الحياة الإجتماعية، و كان ممثلوا هذه النزعة يعيشون في بلاط الأمراء و أعوانهم ، و كان لهم تأثيرا كبيرا في كل عناصر المجتمع، و سرعان ما امتد هذا اللون الحضاري إلى فرنسا في بلاط الأمراء، و تمثل خاصة في بلاط "مارجريت دي فافار" (1)

و الكلاسيكية مذهب تقليدي إتباعه محافظ ، يعتمد على تمجيد القديم و اتباعه و محاكاته في المنهج ،و التفكير، و الصياغة و الأسلوب، وهو أدب استقراطي،يمجد الطبقة العليا، و يرضي السادة ، و يحقر البرجوازيين و عامة الشعب، وهو ينشد الحقيقة، و يمجد العقل.

و قد ظهرت الكلاسيكية في أوروبا في عصر النهضة، و قد اتضحت معالمها في القرن السابع عشر على أيد "بوالو" في فرنسا، و "جون دريد" في انجلترا ،ثم انتشرت في أوروبا ، و اكتملت معالمها في القرنين السابع عشر و الثامن عشر الميلادي.

بداية لم يعرف الإغريق كلمة "كلاسيك" ولم يطلقوها على أعمالهم ، حيث كان المسرح يعرف لديهم حسب ثلاث أنماط وهي: المسرحية التراجيدية،المسرحية الكوميدية، و المسرحية الخرافية.

إن الذي أطلق لفظ كلاسيكي على هذه الأعمال هم الرومان، و تحديدا الكاتب اللاتيني "أولوس جليوس"(2)

---

(1) عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، دراسة و نقد، دار الفكر العربي، الطبعة الثامنة 2002، ص32

(2) مجد القصص : مدخل إلى المصطلحات و المذاهب المسرحية، الطبعة الأولى 2006، ص 14.

إن النظرية الكلاسيكية كانت تنمو و تتضح، فيما كان الشعراء المسرحيون و بخاصة "كورني" يؤلفون مسرحياتهم، و نشأ نوع من التفاعل بين النظرية المجردة التي خاض غمارها أولئك المنظرون و الكتاب الذين كانوا يضعون تلك المبادئ موضع التنفيذ أو يناقضونها، و كان "كورني" الأشد عنتا، و جلبة يعارض و ينقض و يحتج و يضع المقدمات لمسرحياته، كي يدافع عن وجهة نظره، و لقد عارض المنظرين في قضية الوعظ الذي أثر عليه إثارة الإعجاب، و قال بالبطل المسرحي الشرير، بينما كان المنظرون يقتضونه مترجحا بين الخير و الشر، و غلبة الخير في النهاية، كما أنه توسل بغير المحتمل إذا كان ممكنا، فضلا أنه كان يتضايق غاية التضايق من الوحدات الثلاث ، و ألف "كورني" من تصوير الحب، لأنه لا يليق بموضوع المسرحية، و لقد كان الكلاسيكيون يرون فيه الباعث الأهم للمأساة، و أما راسين فقد كان خاضعا للنظرية الكلاسيكية لأنها استقرت في زمنه، و لكنه كان يعز أبدا بأن العبقرية تقوم في تحيز

الموضوع الأبسط ليبدع الكاتب شيئا من لا شيء، ثم أنه أوغل في رسم الأهواء، و جنونها و الآفات التي تعتري النفس تحت و طأتها، و قد كان لكل من لافونتين و موليير آراء في شعرهما و قاتل حوله في المجامع و الصالونات إلا أن "بوالو" كان يكفيهم هذه المؤونة لأنه يخصص بهذ الأمر و تفرغ له (1).

(1) إيليا الحاوي: الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي، نشر و توزيع دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى 1980، ص 22.

و الحقيقة أن المسرحية الكلاسيكية هي ذلك الشكل الأدبي الذي كان أوسع ما يكون إنتشارا، و أكمل ما يكون تطورا، فلقد مهد "كورني" الطريق أمام مسرحيات "راسين" الملتزمة بالقواعد المحكة المنقحة إلى حد كبير، و الدقيقة التحليل، و يعتبر "كورني" بصفة أساسية كاتبا مسرحيا يمكن نقطة انتقال أبقى على بعض أوجه البلاغة، فقد كان كلاسيكيا إلى حد أنه كان أكثر اهتماما بالتحليل النفسي منه بالعمل المسرحي الصريح،و إلى الحد الذي حقق به أسلوبه رزانة و لباقة و صنعة، وقد كان معروفا في الخارج على أنه أحد كبار الكلاسيكيين، و لقد أسهم فيما يتصل بموضوعه و أسلوبه على السواء في المسرحية الإنجليزية و في المسرحية الألمانية ، و قد ساعد هذا الإسهام في كبح جماح الكلاسيكية الفرنسية .[1]

ففي عصر النهضة الكلاسيكية، تأثر الأوروبيون عامة بالمسرحيات اليونانية،و اللاتينية

في الموضوعات ، و الأفكار، و النواحي الفنية جميعا، و قد درس الإيطاليون كتاب (فن الشعر) لأرسطو و استنبطو منه قواعد الكلاسيكية على سبيل الإجمال، و سجلوها في مؤلفاتهم،و تأثروا بهم الفرنسيون الذين عمقوا دراستهم لكتاب أرسطو(فن الشعر)

و في المسرحيات اليونانية، و اللاتينية، فأسسوا المذهب الكلاسيكي المحافظ على التقاليد

الفنية الموروثة عن الإغريق ، و كانوا بذلك أسبق الأوروبيون في هذا المجال،وقد حاكى الأوروبيون جميعا مسرحيات الأدب اليوناني و الروماني، و نشأ في إيطاليا المسرح الغنائي الذي يعتمد على المونولوج و المناظر و الغناء.

(1) عبد الحكيم حسان: حدود الأدب المقارن، ص 302.

و سيطرت الكلاسيكية الفرنسية بقواعدها ومقاييسها على الآداب الأوروبية فترة طويلة من الزمن،و قد قضى على الجوقة نهائيا التي كانت معروفة في الآداب اليونانية و الرومانية و عصر النهضة ،و ذلك بفضل نقد أرسطو لها، و التقليل من أهميتها و بفضل جهود شراح كتابته من الإيطاليين أولا ، ثم من الفرنسيين ثانيا،و قد كانت المسرحية الكلاسيكية تتألف من خمسة فصول،و حافظت على تطبيق الوحدات الثلاث: الزمان ،المكان ،الموضوع ،و كانت المأساة مقصورة على النبلاء و الأستقراطيين في الكلاسيكية تتألف من خمسة فصول، و حافظت على التقاليد.[1]

و لقد اتصفت الكلاسيكية بطبائع و خصائص متعددة ، وفقا للكاتب المسرحي و الناقد، كما أن بعض هذه الخصائص ظل مادة للأخذ و الرد،لم ينته فيه إلى يقين، إلاّ أن ثمة مجموعة من المبادئ وقع عليها شبه اجماع من الكتاب و الباحثين جميعا، و أن تتولى إيضاخها فيمايلي:

1-العقل:ليس العقل أداة التقرير و التفسير و حسب، و إنما هو أداة للتعمق و النفاد إلى نهاية مطاف التجارب النفسية،و الذهاب إلى أقصى أبعاد النفس، دون أن يظفر الإنفعال و يهدر و يعمد إلى حيل الخلو و المبالغات التي لا لها فعلية بالحقيقة النهائية الكلية، فالتجربة

الكلاسيكية هي التجربة العالقة بمعنى أنها لا ل تفسح للوهم الشعوري لتزييف الحقائق و الافتراض عليها.

---

(1) محمد رمضان الجربي: الأدب المقارن، ص 98،99

و العقل هو عنصر الخلود في الأدب ، إلا أنه ليس العقل الوصفي الذي يعيد الأشياء إلى ذاتها ، و لا العقل الذهني و التجريدي الذي يخلص إلى أفكاره ريادة، و إنما هو نوع من العقل الانفعالي الذي يعاني الأشياء بقدر ما يفهمها، و الذي يتحرك بحركة الشعور، الفعل يهب الإنفعال التعادل و الاتزان، و يستوهب منه النشوة و الذاتية الهادئة لهذا لا نعثر في الكلاسيكية على الأفكار النثرية المباشرة، كما لا نلم بالصور المظلمة المتولدة عن الرؤى و الأحداث المظلة إلى ما وراء الأشياء،فالأدب الكلاسيكي يقوم على الأفكار المحضية بالإنفعال ، أفكار إنفعالية أو إنفعالات فكرية، و هكذا فإن الكلاسيكية تألف من القول مثلا ، فالأدب الكلاسيكي هو عالم ثابن مقرر محدد، و يمكننا القول أن الكلاسيكية ليست أدبا إيحائيا،و إنما هي تحليلي تتنامى به التجربة ليفحص الفكر ضميره.[1]

2-الكلاسيكية هي محاكاة القدماء: و الحقيقة أن الكلاسيكية هي محاولة لتقليد القدماء المتأثرين بأرسطو،و حجتهم في ذلك أن القدماء عرفوا الفن و نقلوا نماذجهم عن الطبيعة.

3-نشدان الحقيقة العامة: و هي الحقيقة التي أقرها المنطق السائد و تواضع عليها الناس، و الأفكار عند الكلاسيكيين عامة لا يختلف فيها أحد من الناس ، و الشعب في الأدب الكلاسيكي يجب أن يرضي بالحقائق العامة الخادمة للنظام الأستقراطي،و لا يجوز الخروج عنه،و المساس به، فالسيد يبقى سيدا، و الخادم يبقى خادما.

---

(1) إيليا الحاوي: الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي، ص27

4- الإشادة بالغاية الخلقية للأدب:فالغرض الأساسي من الملحمة عندهم هو اصلاح العادات،و الشعر عندهم يجب أن يلقن الفصائل الدينية و الإجتماعية، و في أدبهم نجد دائما إنتصار الواجب على العاطفة.

5- الإعتناء بالأدب الموضوعي من قصة و مسرحية، أكثر من الإعتناء بالفنون الأدبية الأخرى، و كان عليهم اختيار الفن الذي يلائم مبادئ العقل و النزعة العقلية.

6- الإلتزام بقانون الوحدات الثلاث: فقد يتصدع بناء المسرحية إذا تعددت مواضيعها و أمكنة حدوثها،و امتداد طول زمنها،و يقصدون بالوحدات الثلاث:

-وحدة الموضوع (موضوع واحد)

-وحدة الزمان.

-وحدة المكان

7- تناول المسرح الكلاسيكي الشخصيات التاريخية الواقعية.

8- رصانة الأسلوب ،و جودة الصياغة اللغوية، و فصاحة التعبير.

9- الإهتمام بحياة النبلاء.

10- المحافظة على الوزن الواحد، و القافية الواحدة.

11- تعدد أغراض القصيدة، و الإنتقال من غرض لغرض آخر مثل:المعلقات السبع.

12- إفتتاح القصيدة بالغزل في الأغراض الشعرية.[1]

(1) محفوظ كحوال: المذاهب الأدبي ، ص15

أهم أعلامها:

لقد مثل هذه المدرسة(الكلاسيكية) مجموعة من النقاد و الكتاب و الأعلام نذكر منهم:

بيار كورني:

هو أبو المأساة الفرنسية و كبير شعرائها، ولد سنة 1606م، في روان عاصمة مقاطعة نورماندي، كان معظم أفراد أسرته من القضاة و المحامين، تلقى تعليمه الأول في مدرسة الآباء اليسوعيين، و قد أظهر نبوغا في اللغة اللاتينية، بل و استطاع أن ينظم الشعر بها،وهو لم يتعد الرابعة عشر من عمره.

درس القانون و تخرج محاميا، و كان لهذه الدراسة أثرها الواضح على أعماله فكان قوي الحجة،ويميل إلى الأسلوب الخطابي، مع براعة المناقشة و التحليل، و لما كانت المدينة مقصد كل الفرق الزائرة،فقد أصبح أما كورني مصدرين لتلقي بذور الفن،تمثل الأول في ما تقدمه مدارس الجيزويت من عروض مسرحية و اهتمام بالدراما، أما المصدر الثاني فهو ما تقدمه الفرق الزائرة للمدينة من عروض مسرحية متنوعة.

لقد بدأ كورني عمله المسرحي بكتابة الملهاة التي تصور العادات و التقاليد و الأخلاق، و كتب كورني العديد من الأعمال المسرحية أشهرها مسرحية "السيد" ،وقد أثارت زوبعة من النقد و الهجوم على كورني، ولما كان على خلاف مع الكاردينال بسبب تعمد ريشيليو تشجيع صغار الشعراء على حساب الشعراء الكبار،فقد حرص كورني على انتقاد الكاردينال ،بل و انفصل عنه.

و بالرغم من عبقرية كورني إلا أنه لم يحظ بعضوية المجمع العلمي الفرنسي، و السبب في ذلك محاربة ريشيليو له، ومع ذلك قبل عضوا في المجمع فيما بعد،أي عام 1647م.

اعتزل كورني المسرح و قد آلمه أن يأفل نجمه، كما اعتزل وظيفته كمحام للملك في مدينته، قبل ذلك بعام، و عكف على مقل كتاب "محاكاة السيد المسيح" إلى الفرنسية شعرا، كما أخذ ينقح مسرحياته،و يعيد النظر في بعض أجزائها،إلى أن أخرج عام 1660م كتابا تحت عنوان "طبعة كاملة لمسرح بيار كورني" كما كتب مقالا عن الوحدة ، و عن أجزاء القصيدة التمثيلية،و مقالا آخر عن المأساة ،و آخر عن الوحدات الثلاثة.

في خريف عام 1658م زار موليير و فرقته مدينة روان،و اتصلوا بكورني، بعد سنوات العزلة،عاد كورني عام 1659م ليؤلف مسرحية أوديب، ثم مسرحية "سورتوريوس" Sertorious عام 1662م، وفي العام نفسه انتقل مع أسرته إلى باريس ليستقر بها،و يكتب العديد من المسرحيات، توفي كورني في أكتوبرعام 1684م .[1]

(1) شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع، الطبعة الثالثة 2002، ص399.

-جان راسين:

ولد في مقاطعة شامبانيا سنة 1639م، و مات والده و هو صغير ، فربته جدته التي كانت تدين بمبادئ الجنسين في الكنيسة الكاثوليكية، و درس في بورت رويال ثم في باريس و قد أريد له أن يلتحق بخدمة الكنيسة لكنه مال إلى قرض الشعر، و اختلط بالأدباء الذين كان من بينهم لافونتين و موليير و بوالو، بعد محاولات نجح في كتابه المآسي "الطبيبة" سنة 1664 و "الإسكندر" 1665م، و قد تمثل نجاحه بعد ذلك في "أندروما" 1667م و "المتخاصمون" 1668م و هي ملهاة ،ثم"برينانيكوس" 1669 و "تبرينيس" 1670 و "بايزيد" 1672 و "ميتر بيديت" 1673م و "أفيجينيا" 1674 و "فيدر" 1677، و قد جعل نقاده و منافسوه الحياة المريرة بالنسبة له، ثم تزوج و تصالح مع بورت رويال سنة 1677 و عاش حياة رجل متدين في شبه عزلة، و عين هو و بوالو مؤرخين في البلاط الملكي و كتب بناء على طلب مينتيون مسرحستين، و يعد راسين ألمع ممثلي المسرح الكلاسيكي الجديد الملتزم بقواعده، و قد كتب إلى جانب مسرحياته شعرا غنائيا ، و بعض الترجمات و المقدمات و الخطب التي ألقاها في الأكاديمية و مات راسين سنة 1699م .(1)

(1) عبد الحكيم حسان: حدود الأدب المقارن، ص34.

جاك بيليته:

ولد جاك سنة 1517م و عاش حياة متجولة، و كان واحدا من باحثي عنصر النهضة الذي استجاب استجابة كاملة لنداء المعرفة ، و كان له انتاج شعري لا بأس به و إن كانت أهميته بالنسبة للمؤرخ الأدب ترجع بصفة أساسية إلى كتاباته النقدية، فقد كان كتابه (فن الشعر) أقرب إلى ماجرى عليه عمل جماعة الثريا بعد أن هذبتهم التجربة و هدأت من تطرفهم، أما شعره المبكر فقد صار فيه على طريقة "مارو" لكنه في مراحل لاحقة أضاف نزعاته من الخيال الفلسفي إلى النزعة الببتراركية السائدة ، ملحقا في سبحلت روحية في سماء الحب و الشعر ، لكن هذا الإتجاه الأصيل لم يصاحبه جمال اللغة و انسجامها، مات جاك بيليتيه 1582م.[1]

---

(1) المرجع نفسه ص 79

2-الرومانسية:

الرومانسية مذهب أدبي من أخطر ما عرفت الحياة الأدبية العالمية، سواء في الفلسفة العاطفية و مبادئه الإنسانية، أو في أثاره الأدبية والإجتماعية، و من العسير أن نعطي تعريفا لهذا المذهب الأدبي المعقد الجوانب.

فالرومانسية بالفرنسية Romantisme ترجع في الأصل إلى كلمة رومان Roman ، و الكلمة كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات ، ثم اتسع معناها، فصارت تطلق على المظاهر الشعرية و الحوادث الخرافية و القصص الأسطورية، ثم انتقلت الكلمة إلى ايطاليا،ثم إلى اسبانيا، فكانت تدل على الإنسان الحالم المنطوي على نفسه،ثم امتد معناها إلى شبوب العاطفة و الإستسلام للمشاعر.(1)

ظهرت الرومانسية في القرن التاسع الميلادي، و الواقع أن النظرية الرومانسية بدأت تعني ذاتها في تلك الفترة ، فيما كانت النزعة الأساسية التي تصدر عنها مطبوعة و قائمة في النفوس منذ أقدم العصور، و الرومانسية من الطباع الأولى التي ارتسمت في الفن لأنها الأدنى إلى الذات البديهية المباشرة ، و إلى عصور البداوة الأولى ، حيث كان الإنسان يتقبل الوجود بإنفعاله و خياله و رؤياه من دون عقله و منطقه و حدوده المحدودة، و يمكن القول أن الرومانسية هس النزعة المباشرة للنفس في حدسها الأول حين كانت تنفعل بالوجود و تعانقه و قبل أن تثبته و تضعه في الأمر و تعتكف عليه لتفهمه. و الإنسان أحس بروح الكون قبل أن يفهمها.

(1) شفيق بقاعي و سامي هاشم: المدارس و الأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1979، ص56

أما الرومانسية ، فإنها متصلة بفعل الذات و تفاعلها ، و هي ابنة الحياة المباشرة، لا نصنع فيها و لا إصطناع لها، و حيثما عانى الإنسان و انفصم و تشققت ذاته على ذاته على ذاتها و لامس روح الأشياء و الوجود، فإن التعبير أو بالأحرى المضمون يكون رومانسيا، ذاك أن العقل هو آداة تصنيف و تأليف يقتل التجربة و يحيلها و يبددها، و إذا كان قادرا على خدمة العلم ، فإنه يقصر خدمته للفن، لأنه نقيضه، و لأن الحقيقة الفعلية تباين الحقيقة الفنية، تمام التباين، فالرومانسية هي طبيعة واقعية كانت لرفيقة الإنسان منذ عهده الأول، بها تلمس حقيقة الكون، و مع أن الرومانسية كانت بديهية في نقطة انطلاقها، فإنها تقدم الوجود على الماهية، بمعنى أنها عبرت عن الوجود الإنساني وواقع النفس، كما تمثل لها الوجود.(1)

و يرجع نشوء الرومانسية عند كثير من النقاد إلى ثلاثة عوامل: اجتماعي،سياسي،وفلسفي،و أدبي.

أ/العامل السياسي و الاجتماعي: كان القرن 18م في أوروبا عصر زلزلة القيم، و تبدل في الطبقات الاجتماعية و استخفاف بالمبادئ القديمة، و قد صحب هذه الحال بعض التحليل الخلقي، و قامت إلى جانب هذه الزلزلة (في القيم و المبادئ و الأخلاق) جهود معتبرة ترمي إلى الطبقة البورجوازية المناقضة في رؤاها و مبادئها للطبقة "الأستقراطية" و كانت ثمرة هذه الحركات ظهور الثورة الفرنسية لإلى الوجود التي ساعدت على تدعيم حرية الكاتب بإقرارها الحرية العامة.

(1) ايليا الحاوي: الرومانسية في الشعر الغربي و العربي،ص 8، 9.

ب/العامل الفلسفي: و يتمثل في دعوات الفلاسفة و اهتماماتهم الكبيرة بالفلسفة العاطفية، ورد الإعتبار إلى النفس البشرية، و من أهم هؤلاء الفلاسفة "لوك" Lok الإنجليزي

و "كوندورسي" Condorcie الفرنسي ، إضافة إلى جهود كل من الفيلسوف الفرنسي "ديدرو" (1713-1784م) و الفيلسوف الألماني "كانط" (1724-1804م) إذ ثار هذان الفيلسوفان على فلسفة أفلاطون (نظرية المثل) و فرقوا بين الشيء الجميل و الشيء النافع(أي طبيعة الجمال و حقيقته) و لا ننس في الأخير الدور الكبير الذي لعبه كل من الفيلسوف الألماني "فريديريك ليتشه" و "شوبتهاور" (1788-1860) في إرساء دعائم الرومانسية، و دفع عجلتها إلى الأمام بفلسفتها التشاؤمية الحزينة.

ج/العامل الأدبي : و تحدد خاصة في إكتشاف وليام شكسبير (1564-1616) في القارة الأوروبية من طرف فولتير ، و ذلك بعد مئة سنة من وفاته ، و رغم عيش وليام شكسبير في الزمن الكلاسيكي ، فقد خرج في الكثير من الأحيان عن بعض خصائص الكلاسيكية كتجاوزه لقانون الوحدات الثلاثة، و عرضه على خشبة المسرح مناظر الحرب أو القتل ، و المزج بين المأساة و الملهاة، و قد تأثر فكتور هيغو (1802-1885) بفنيات وليام شكسبير المجددة و دعا أصحابه الرومانسيون إلى الإحتذاء به .[1]

---

(1) محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، الكلاسيكية،الرومانسية،الواقعية،الرمزية،الدادية،السريالية،الوجودية،نوميديا للطباعة و النشر 2007 ، ص 65.

ففي المسرحية الرومانسية انصب جهد الرومانسيين غالبا على أدبهم الذاتي الغنائي، و الوجداني إلا أنهم مع ذلك سلطوا نظرياتهم الجديدة على سائر الأنواع الأدبية من مسرح ، رواية، و نقد أدبي، فليس لنا أن نتمادى كثيرا في وصفنا للمسرح الروماني، فلقد كان يحتذى على غرار "شكسبير" مع ضالة في العبقرية نسبيا و وهن في الأصالة لأن الرومانسيين كانوا قد وضعوا نظرية للمسرح بشكل تجريدي جدلي ، و حاولوا أن يكتبوا وفقها ، فكان مسرحهم فاقد المعاناة و المأساة التي تغذيه من الداخل لم تكن فاجعة لأن الكاتب ذاته لم يعانها و لم يفجع بها .(1)

ومنذ القرن الثامن عشر كان فولتير قد حاول أن يجدد في المسرح الفرنسي،و مال إلى المذهب الشكسبيري،و أدخل اللون المحلي و الموضوعات المعاصرة ،و القضايا الأخلاقية و السياسية ، إلا أن عبقريته المسرحية كانت ناضجة من ذاتها ، فلم يقدر له من الإبداع يدعه يفرض أثاره المسرحية على الجمهور فضلا عن الذائفة الفنية المعاصرة، فمسرحياته قد تقع في باب المسرح الإختباري و حسب.(2)

(1) ايليا الحاوي: الرومانسية في الشعر الغربي و العربي، ص104.

(2) المرجع نفسه، ص105.

و إذا قدر لنا أن نقيم المسرحية الرومانسية والإناتة على بواعث فشلها، فإننا نردها في الغالب إلى باعث أهم، و هو أن الأدب الرومانسي هو أدب ذاتي إنفعالي، و فردي، فالرومانسية كانت تناقض فلسفة العمل المسرحي، بل وظيفته الأولى و الذاتية قد تفلح في الشعر الغنائي، أي الشعر الوجداني، فالكاتب الرومانسي كان هو أبدا الذات و الموضوع، إنه موضوع أدبه و مسرحه، عبر الأشخاص مما أثقل ذلك المسرح بالإنفعالات و الاوهام، و هكذا يمكننا أن نفيد من المسرحيات الرومانسية بعض المقاطع الغنائية المتفوقة.[1]

(1) محفوظ كحوال : الأجناس الأدبية ، ص21،22.

أهم أعلامها:

لقد مثل هذا الإتجاه مجموعة من الرواد و الاعلام من بينهم:

وليام شكسبير:

ولد في قرية "استراتفورد" و التي تقع على نهر الإيفون و ذلك في 27-أفريل-1564 ، كان أبوه جون يعمل في تجارة الصوف، و الجلود و الأخشاب، و قد مكنته سمعته الطيبة بين أهل بلدته أن يندرج في وظائف البلدية، حتى أصبح رئيسا لمجلسها، بينما كان عمر ابنه وليام خمس سنوات، أما والدته "ماري آردن" فكانت صغرى بنات أحد الملاك الزراعيين، و من المرجح أن وليام التحق بمدرسة البلدة عندما كان في السابعة من عمره،و في هذه المدرسة تلقى تعليمه اللاتيني ، كما كان يقضي النظام بذلك ، غير أنه اضطر إلى ترك المدرسة في سن التخرج تقريبا بسبب كارثة مالية نزلت بالأسرة، و في 28 ديسمبر 18852 ، تزوج وليام شكسبير من "هاثوي" ابنة رئيس أحد مزراعي البلدة، و كانت تكبره بحوالي ثماني سنوات، و يبدو أن هذا الزواج قد تم تحت ضغط إجتماعي، ربما مارسه أحد أولياء الفتاة، إذ بعد ستة أشهر من تحرير عقد الزواج، و ضعت الزوجة ابنت شكسبير الأولى "سوزانا" و لقد أقام شكسبير منذ زواجه في بيت أبيه، و في عام 1585 رزق شكسبير بتوأم (ذكر و أنثى) ، غير أن الذكر مات و عاشت البنتان و تزوجتا و ورثتا والدهما،و في عام 1587 ترك وليام أسرته في رعاية والده و رحل إلى لندن، و تعددت الآراء بسبب رحيله، و في لندن ظهر كشاعر مجيد حين قدم قصيدته القصصية " فيونوس وانسيس" ثم قصيدته الأخرى " اغتصاب لوكريس"،

و في العام التالي التحق بفرقة مسرحية ، و في سنة 1594عرف كممثل في فرقة "اللورد شامبرلين" و التي عرفت فيما بعد باسم "فرقة الملك أو رجال الملك".

كرس شكسبير لهذه الفرقة عبقريته كمؤلف، و ممثل مسرحي، ثم حالفه الحظ و نجحت مسرحياته أدبيا و ماليا عندما أسس مسرح "جلوب" سنة 1599م ، و كان "شكسبير" شريكا فيه و عملت فرقته في نفس المسرح و قدمت فيه أعظم أعماله المسرحية، و بعد أن أصبح ميسور الحال، رجع إلى بيته، و فد تحول بيته إلى متحف وطني يرتاده كل زائر إلى بريطانيا، و أن مسرحه أعيد بناؤه من جديد، و تقدم عليه معظم الروائع الشكسبيرية، مات وليام سنة 1616م. [1]

(1) مجد القصص : مدخل إلى المصطلحات و المذاهب المسرحية، ص85،86.

جوته:

ولد أشهر أدباء المانيا "جوته" في فرانكفورت في 28أوت 1749 ، حيث كان يتوج حكام الإمبراطورية الرومانية التي بقيت حتى سنة 1806م حين كان في السابعة و الخمسين من عمره، و قد ظل ابنا للقرن الثامن عشر، حين سادت الإمارات الصغيرة و المجتمعات الأستقراطية، و لكن كان هناك إلى جانب هذه الطبقة المتوسطة الصاعدة ، وأحلام حقوق الإنسان ، و الحكومة العالمية ،و قد كان جوته ينحدر من عائلة تحكم دولة تتألف من مدينة ألمانية ، و لهذا جمع بين طريقتي التفكير ، الحافظة و المتحررة. و في أواخر سنة1765ذهب إلى لايبزيج لدراسة القانون ،و كانت المدينة تسمى باريس الصغيرة و تطمح إلى أن تسير على نمط الطرز الجديدة للحياة ، و قد ترك أثاره على مسرحية جوته المحب الغائب و على عدد من القصائد الجميلة ،و قد استمتع بقدر من التحرر من الحياة الأسرية أثناء دراسته ، و لم يهتم كثيرا بصحته ،فأصيب بإنهيار ،و كان لابد له من العودة إلى فرانكفورت سنة 1768،و أن يتوقف عن الدراسة لمدة سنة تقريبا قضاها في التأمل ،و بعد شفائه ذهب إلى جامعة" ستراسبورغ "لإكمال دراسته .

لقد ترك جوته نزعة عصر التنوير العقلية ،و أصبح قائد حركة العاصفة و العنف ، و بالإضافة إلى الشعر الوجداني ، كتب "جوته" الملحمة و الرواية و مجموعة من المسرحيات.مات "جوته" سنة 1832م ، و من مؤلفاته:ديوان الغرب و الشرق 1819م و "فوست الأول" و "فوست الثاني".[1]

(1) عبد الحكيم حسان: في حدود الأدب المقارن، ص35.

الواقعية:

الواقعية مذهب من المذاهب الأدبية الكبرى، و قد اجتهد الدارسون من أجل وضع مفهوم محدد لها، و لقد تعددت التعريفات منهم من قال : "الواقعية هي إحدى المراتب الفنية العالية من وجهة نظر الجمالية الماركسية لخدمتها الواقع الحي المعاش، في عكس دقيق للأمور .[1] و هناك من >هب إلى أن مصطلح الواقعية من المصطلحات المطاطية و الفضفاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الإنساني من جهة ، و باختلاف اتجاهات النقاد و الأدباء ، و منظري الأدب من جهة أخرى.[2] و هناك رأي آخر يرى أن الواقعية مصطلح فضفاض ،في المنطق هناك قطبان متعاكسان هما الواقعية الاسمية، كان الإسميون في القرن الرابع عشر و الخامس عشر ينكرون أن يكون للمفاهيم المجردة أو الكليات وجود حقيقي، و لذلك فهي مجرد أسماء، و أما الواقعيون فكانوا على نقيض من الاسمين في ذلك.[3]

---

(1) كمال الدين عيد: أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، ص838.

(2) الرشيد بوشعير: الواقعية و تياراتها في الآداب السردية الأوروبية، للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى 1996، ص7.

(3) خلدون الشمعة: الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ص12.

و هناك تعريف آخر للواقعية، فهي تصوير الحياة على ماهي عليه، و لكن ليس هذا هو أقل الجوانب تمدحا بالنبل الإنساني، و قد فضل "جورج مارلييه" في بحث ألقاه في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن الذي عقد في بروكسل سنة 1930 بين الواقعية التي تفهم من حيث هي معاناة حرفية للواقع و الواقعية كما تفهم من حيث هي تصوير لمناظر من الحياة المحظة.

وقد كانت الواقعية تعبيرا عن ذلك الروح الجديد الذي يسيطر على الحياة في ذلك الوقت، وهو الروح العلمي، فقد ترك الواقعيون خيالات الرومانسيون و أحلامهم و راحوا يلتمسون الحقيقة في الواقع الملموس، فليس للواقعيين إيمان بعالم علوي فوق المحسوس، و لكنهم يؤمنون بالحقيقة الواقعية ، وهذه الحقيقة يمكن الوصول اليها عن طريق التجربة، و من المألوف عند الناس أن ينظروا إلى هذه المذاهب الثلاثة الكلاسيكية الرومانسية و الواقعية على أساس أن بينها صراعا، و الحقيقة أن كل مذهب منها يمثل الحد الأقصى للون فقطن من ألوان النشاط الإنساني، فالدوافع البدائية تؤدي بنا إلى الرومانسية و إحساسنا الاجتماعي إلى الكلاسيكية، أي الفن الذي يحترم فيه الناس القانون و التقاليد، غير أن كل مذهب يتطرف في اتجاهه حتى يصل إلى زمن يحس الناس فيه بأنه ليس كافيا للتعبير، و يمضون يبحثون عن أسلوب جديد.[1]

---

(1) عزالدين اسماعيل: الأدب و فنونه، ص10

و يستحيل على دارس الدراما الحديثة أن يتجاهل تأثير الواقعية على معظم الكتاب الكبار في المسرح الحديث، و الواقعية هي اصطلاح نقدي متعدد الدلالات ، يختلف معناه باختلاف الأشخاص أو العصور مثله مثل أي اصطلاح نقدي آخر، فقد استخدم اصطلاح الواقعية مثلا لدلالة على محاولة الكاتب أن يقدم بشكل عام ، صورة للواقع أو تمثيلا للحياة كما تعيشها.[1]

لقد أخرج عصر الواقعية قليلا من المسرحيات ذات الأهمية الباقية ، و على أية حال فإن مظاهر من أعمال حتى سنة 1780م، كانت له أهمية في تمهيد الأرض للطبيعة، و قد تم تطبيق النظريات الجمالية للواقعية على المسرحية، وهو مايلفت الإنتباه مع تأثيرات هامة صدرت عن عدد قليل من مسرحيات العصر، فقد كان "فريديريك هيبل" (1813-1863) أكثر المسرحيين الواقعيين أهمية "فمسرحيته"ماريا ماجدالينا" 1844م، كانت مثالا مثيرا للإنتباه للمسرحية الواقعية في القرن التاسع عشر ، وافية بأكثر متطلبات المأساة البورجوازية ذات القضية ، و محققة مع ذلك ، عالمية جعلتها إلى حد ما حيزا من أكثر المسرحيات البورجوازية العاطفية القبيحة، التي كتبت على طريقة "ليلو و كوتسيبو" ، فعلى الرغم من الواقعية في هذه المسرحية ، و بالرغم من تشاؤم "هيبيل" الذي كان اشتراكه مع تشاؤم الواقعية أكثر من اشتراكه مع تشاؤم الرومانسية.[2]

(1) فؤاد علي حارز الصالحي:دراسات في المسرح، ص7.

(2) عبد الحكيم حسان في حدود الادب المقارن،ص614.

نشأت الواقعية في القرن 19م، تحت تأثير الحركة العلمية و الفلسفية، و نتيجة لرد فعل الإفراط العام العاطفي الذي اتسمت به الرومانسية، فقد ازدهرا معا و تجاورتا، و قد عمد الواقعيون إلى تشخيص الآفات الاجتماعية ، و تصوير الطبقة الدنيا،بالغوا في ذلك حتى اتسم أدبهم بطبائع تشاؤمية و مسحة سوداء.[1]

(1) الرشيد بوشعير: الواقعية و تياراتها في الآداب السردية و الأوروبية، ص15.

أعلامها:

لقد مثل هذا الإتجاه مجموعة من الأدباء و الكتاب هم:

اميل زولا: ولد اميل زولا في باريس سنة 1840م، من أب فرنسي يجري في عروقه الدم الايطالي و اليوناني،و قد مات و اميل مازال طفلا، لذا قاسى الصبي حياة بؤس شديدة، و بدأ حياته يكتب في احدى دور النشر و بأجر زهيد، لقي زولا الأخوين "دي جونكور"عام 1868م فوصفاه بالقلق،و التشوق،والعمق و التعقيد و التحفظ، و بأنه ليس من اليسر أن يفهمه أحد على الحقيقة،أول ما فكر به كان كتابة سلسلة من القصص الطبيعية الموسومة باسم"روجين ماركارت"والتي ظل يكتبها و يصدرها طيلة ثلاثين عاما، تناول فيها حياة أسرة من الأسر العادية الفرنسية، فصور أفرادها تصوير مسهبا على طريقة "دي جونكور" ،تلك الطريقة التي لا تبرر تصرفا من التصرفات ، و لا تدافع على خطة يختط بها بطل القصة في الحياة ، بحيث تختفي شخصية الكاتب نهائيا فلا يحس به القارئ طالما هو منغمس في القراءة،أن كل قصة من هذه المجموعة تتناول مظهرا بعينه من مظاهر الحياة اليومية،الزاخرة كالأسواق العامة، و المشارب و السكك الحديدية،و المناجم،و عالم الإقتصاد و الأوراق المالية،و حالة الحرب سنة 1870م، وترهات المعتقدات الدينية، لقد وعد زولا بعالم زاخر بالحياة الصحيحة فأعطى مستشفى لطبقة لايمكن تصورها.مات اميل زولا سنة 1902م.[1]

(1) مجد القصص:مدخل إلى المصطلحات و المذاهب المسرحية،ص94.

بلزاك:

ولد "بلزاك" سنة 1799م و هو الكاتب الفرنسي الشهير صاحب سلسلة " الكوميديا الإنسانية"، و هي السلسلة الروائية الخالدة لا في تاريخ الأدب الفرنسي فحسب، بل في تاريخ الأدب العالمي بأسره، و قد تأثر بلزاك في بداية حياته الأدبية بالكاتب الإنجليزي "ولتر سكوت"، و بروايته الشهيرة "ايفانهو" على الخصوص ، و لكنه بلغ ذروة الخلق الفني في سلسلة "الكوميديا الإنسانية"، التي تتألف من خمسة و تسعين جزءا، و يصور فيها المجتمع الفرنسي كله، من عام 1829م حتى عام 1848م ، و لقد قال عنه الفيلسوف "فريديرك انجلز" : "حتى فيما يخص بدقائق المسائل الإقتصادية، تعلمت من بلزاك أكثر مما تعلمت جميع كتب المؤرخين و الإقتصاديين و الإخصائيين المهنيين جميعا في عصره" و يصرح بلزاك نفسه في مقدمة طبعة ظهرت لهذه السلسلة عام 1842 قائلا أنه أضاف لعمل المؤرخين فصلا منسيا هو تاريخ العادات و التقاليد.مات بلزاك 1850م.[1]

(1) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص27

مسرحية اللامعقول:

أو ما يسميه بعض نقادها مسرح العبث،ذو معنى مزدوج، فموضوعه من ناحية عبث الوجود أو رهية الفراغ في الكون، و من الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ و العبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولية، أي المستعصية على الإدراك، و لذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق، كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي، أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين، و كإثارة ذكريات بين الواقع و الخيال، و في ذلك كله، قد تزدوج الشخصية الواحدة، و قد تكرر نفسها ، أو تحل في أفعالها و أقوالها محل الشخصية أخرى،أو تكون مجرد صدى لها، و قد تتضاد مع نفسها ، لا في مجرد الإدراك بل في التردد بين العقل و الخلق الفظي، و كل ذلك قد أفاد فيه المذهب بكثير مما سماه "بريشت" من قبل "وسائل التعريف" و إن اختلف بريشت عن هذا الإتجاه الجديد في نزعته و مضمون فلسفته، فمسرح العبث متأثر من الناحية الفنية بكثير من آراء "بريشت" و نظرياته ووسائل تصويره و معارضته للمسرح الأرسطي فيما سماه "المسرح اللا أرسطي" على ما بين بريشت و أصحاب مسرح العبث من فروق تتعلق بالنظرة الإجتماعية و المضمون و كذلك بعض الفروق الفنية في التصوير، و لقد شرح من قبل "البير كامي" فلسفته في العبث، أي استعصاء الوجود على الإدراك الإنساني، فالإنسانية في الكون أشبه بسيزيف في أسطورته، و قد حكم عليها في الجحيم أن تدفع الصخرة إلى القمة.

و كل انسان في ذاته أشبه بمحاولة جديدة من محاولات الوجود، و هذا التصوير الجاحد للجهود الأنسانية القاصرة قد أثر بدون شك في مسرح العبث، من حيث المضمون، إذ كانت نظرات "كامي" أساسا لأدب التمرد برغم أن أدب كامي يتجاوز الوقوف عند هذا التصوير للعبث ، و برغم ذلك تأثر أصحاب مسرح العبث بفلسفة كامي في التمرد والعبث ، من حيث المضمون و النظرة و تصوير مسائل الوجود المستعصية الإدراك في جانب التمرد.[1]

و ذهب بعضهم إلى أن مسرح اللا معقول أو المسرح التجريدي أو المسرح الطبيعي أو مسرح العبث و اللا معقول، و كلها تسميات لإتجاه يرغب في في تعميق أسس الواقع، و الرغبة في الوصول إلى الوعي بالحياة أكثر وضوحا من قبل، و خصوصا بعد أن سيطرت على الفكر العربي بعد الحربين العالميتين نزعة فقدان الثقة في الإنسان و إحساس الإنسان بالدهشة من الوجود المحيط، ثم الشعور بالقلق و الحيرة من هذا الوجود فجاء أدب هؤلاء نقدا ساخرا للأساليب الزائفة في الحياة، كما جاء من عدم إيمانهم بالنظام الذي يخضع له الوضع الإنساني، و مراد هنا كله يرجع إلى التصدع بين داخل الإنسان و خارجه، بين وعيه و لا وعيه، بين الحقيقة الخارجية و الحقيقة الداخلية، فثمة تشقق و تصدع و فقدان للوحدة بين عالم الإنسان الداخلي و عالمه الخارجي فهما على نقيض ، و التناقض هو السبب الرئيسي في شقاء الإنسان ، و مهمة السرياليين و العبثيين هي محاولة لفحص مابين الداخل و الخارج من تجارب و تداخل من اجل بلوغ درجة من التوحيد بين الحقيقة الداخلية و الحقيقة الخارجية لكي يصبحا في النهاية شيئا واحدا.[2]

(1) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار النهضة مصر للطبع و النشر، الفحالة،القاهرة، ص33،34.

(2) محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، الشعر،المسرح،القصة،النقد الأدبي،دار المعرفة الجامعية 2005، ص277،278.

مسرح العبث أو اللا معقول يمثل مسرح العبث أهم ثورة و أخطرها في عالم المسرح و فلسفته تقريبا هي فلسفة المسرح الوجودي الذي تزعمه"جان بول سارتر" و "ألبير كامي" لكن الفارق الوحيد بين مسرح الوجوديين و العبثيين، أن ثورة الأول على المسرح ثورة مضمونية فقط، لا تمس الشكل بينما نجد الثاني ثورة كاملة (مضمونية و شكلية) و يهدف هذا النوع المسرحي إلى الوقوف على عبثية الوضع عن طريق النقد اللاذع و الساخر للأساليب الزائفة في الحياة ،و هذا المسرح لا يعترف بالمنطق و لايخضع لأي قاعدة كانت، فلغته مثلا التي يعتمد عليها هي "لغة الباطن" أو عالم "اللاوعي" أو العالم "الداخلي" وليست اللغة المنطقية المقننة التي نتعامل بها ، كما يهدف هذا المسرح أيضا إلى التوحيد بين حقيقتين متضاربتين في حياتنا الحقيقية الداخلية (اللاوعي أو العقل الباطني) و الحقيقة الخارجية (الوعي) و ذلك بغرض الانفتاح على الداخل و الباطن حتى يصبح اللاوعي هم المنبع الأساسي للحقيقة، و يمكننا أن نضع أهم الخصائص الاساسية التي يمتاز بها هذا المسرح و المتمثلة في رفضه لغة العالم الخارجي (الواقعي) المتداولة بين اغلبية الناس ، و يعوضها بلغة اللاوعي لأن العالم الواعي الخارجي في نظرهم مليء بالكذب و النفاق و لذا فلغة العالم أو هذا الواقع لغة تلامس الحقيقة.[1]

(1) محفوظ كحوال: الأجناس الادبية، ص32.

-التهكم و السخرية من العالم الخارجي الواقعي.

-عالم الصورة و الاحلام العين الحالمة عندهم ترى من الحقائق مالا يقل أهمية مما تراه العين الساحرة، و أقوى الصور عندهم هي الصورة التي تشبه الأحلام أو خواطر المرضى المحمومين ، شأنهم الشعراء السرياليين.

هذه الخصائص التي يتميز بها مسرح العبث عن بقية المسارح الأخرى دون أن ننسى أخيرا أن مسرح العبث لا يقترح حلا كما رأينا عند "ألبس" و إنما يعرض موقفا فقط.[1]

(1) المرجع نفسه ، ص33.

و هناك من يرى أن مسرح اللامعقول من أهم الحركات المسرحية الطليعية في القرن العشرين، و قد تأثرت الحركة بالفلسفة اللاعقلانية و أدب الغرابة و السريالية و الدادية، ووجودية سارتر، و يبنى هذا المسرح على الغرابة و الشذوذ و اللامنطق و انعدام الترابط السببي حتى في اللغة و استعمال لغة الصمت و اللاتواصل و الحركات السينمائية الموحية، إنه مسرح يعبر عن لا معقولية هذه الحياة، و يفتقد العقد التقليدية و تنعدم فيه الحلول كما هو الحال بالنسبة لمسرحية بكيت "في انتظار غودو" ناهيك عن الغموض أفكار هذا المسرح ،وتكسير الوحدات الأرسطية و البعث بها كما هو نجد ذلك في (الحبل ،المت، هدل) لأربال و (الكراسي) ليونسكو ومسرحسة (الغرفة) و قد ينعدم الحوار في هذه العروض الدرامية اللامعقولية، إذ لا تتكلم الشخصيات إلا بحوار غامض، و منقطع و بكلمة أو بكلمتين ، أو يكون كلاما مبهما بل نجد شخصيات صماء و خرساء مثل مسرحية "النادل الأخرس" .[1]

و العبثيون (اللامعقوليون) هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحرب العالمية، فرأوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحروب هي سلبية، لأنها خلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين فكان انعزال الإنسان الأوربي و فردياته، هذا ناهيك عن الويلات و الدمار المادي الذي طال اوروبا كلها، و كان رائد هذه الجماعة التي ثارت على مألوف سائرة في طريق العبث دون اهتمام بعامل الزمان، لم يكن العبثيون في واقع أمرهم مدرسة أو جماعة من المفكرين الكتاب غلبت على مشاعرهم و أحاسيسهم صفات تشابهت و ظهرت في كل كتاباتهم الأدبية خاصة في المسرحية منها.

(1) 2010/08/12 ،الساعة 9.40 ، www.google.com

لقد جاء تمرد العبثين على المدرسة التقليدية العريقة التي أرسى قواعدها أرسطو حينما وضع أسس لبنقد الأدبي للمسرحية الجيدة و حدد لنا عناصر نجاحها ثلاثة هي: الزمان والمكان و الخدث، و العبثيون بدورهم ضربوا عرض الحائط بأرسطو و كتاباته و منهجه فتنكروا للعناصر الثلاثة المذكورة و قرروا أن تكون كتاباتهم في مكان محدود، و جعلوا عنصر الزمان غير ذي أهمية تذكر، أما العقدة أو الحدث فلم يجعلوا لها وجودا في مسرحياتهم، و أهم ماجاء في مسرح العبث بعيدا عن الزمان و المكان و الحبكة هو الحوار ،فقد بالغ كتاب العبث فجعلوا بعض الشخصيات تتكلم.[1]

(1) 2010/08/12 ، الساعة 9.45 www.google.com

ظهورها:

كان أول ظهور لهذه المجموعة في فرنسا في الثلاثينيات من القرن العشرين، و حينما قدموا نمطا جديدا من الدراما المتمردة على الواقع، فجددوا في شكل المسرحية و مضمونها، بدأ مسرح العبث في الظهور في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين ، و بالذات في عام 1953م عندما طلع علينا الفرنسي الموطن و الأيرلندي الأصل "صاموئيل بكيت" (1906-1989) بمسرحية سماها "في انتظار غودو" waiting for GODOT اتسمت بغموض الفكرة و عدم وجود عقدة تقليدية و انعدام الحل لما عرضته المسرحية فكانت رمزية مبهمة للغاية و لوحظ قلة عدد المسرحيين الذين مثلوها، و كان الزمان و المكان محدودين تقريبا و تركت المسرحية سؤالا طالما راود النقاد. توفي بكيت سنة 1989م تاركا وراءه ظاهرة أدبية و فنية مهمة و مؤثرة و مثيرة للجدل اسمها العبث أو اللامعقول ، و كان رائد هذه الجماعة التي ثارت على كل ما هو مألوف سائرة في طريق العبث،دون اهتمام بعامل الزمن،فلقد ازدهرت هذه الجماعة في الخمسينات ولدت مسرحياتهم للقارئ العادي و كأنها بلا خطة وبلا هدف،كما أن نهياتها غير واضحة المعالم ، و غيرمحددة، و تعطي انطباع أو شعور بأن مصير الإنسان غير معروف، ولا هدف له و تجدر الإشارة إلى رائد العبثيين "صاموئيل بكيت" حاز على جائزة نوبل للآداب لما قدمه من جديد في عالم الأدب، و من أبرز كتاب العبث يوجين يونسكو، و جان جنيه الفرنسي، ثم هارولد بنتر الإنجليزي.(1)

(1) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص35

و في عام 1950م بدأ كتاب مسرح كتاب مسرح العبث حركة تحدي خطيرة لكل من المسرح التقليدي، أو وجهات النظر الجديدة التي فرضت نفسها على الساحة ، كاون جديد من فن المسرح ، فيرى العبثيون أن العالم بأكمله محايدا، خياليا من اللون و أن الحقائق و الأحداث ليس لها معنى، و لكن هذا الإنسان عليه أن يختار المعنى الملائم له و يحدده لذلك، إذا ما اعتبرنا حدثا ما حدث لا أخلاقي، فهو لا يشير إلى أن الفعل لا أخلاقي و لكن لأننا اخترنا فقط أن نحدده هكذا فإن مفهوم الأخلاق نفسه، يبدو تلفيقا إنسانيا بدون أساس منطقي، فالبنسبة للعبثي فإن أقصى مظاهر الصدق تتكون من الهيولي و المادة اللامتشكلة ، أو عديمة الشكل أو الصورة ومن التناقضات و الفراغ و التفاهة التي تشكل الوجود اليومي، فبالرغم من أن العبثية قد حققت شهرتها في الخمسينيات إلا أن جذور ماكانت ضاربة قبل بكثير، و يمكن القول مع أواخر القرن التاسع عشر، و كان ذلك مع ظهور مسرحية "أبوملكا" 1896م الذي كتبها الفريد جاري، و يرى الكثيرون أنه أول من كتب مسرحية عبثية، و يمكن إعتبار الحركة الدادية أول حركة منظمة، لها وجهة نظر عبثية، و يلاحظ أن العبثية قد استعارت العديد من تقنيات السيريالية، رغم أن الحركتين السريالية و الدادية لم تقدما عرضا دراميا حقيقا، و لقد كانت البداية إطلاق مارتن اسلن كلمة العبث على هذا النوع من العروض المسرحية، كان ذلك في كتاب نشره عام 1962م، و قد شمل المصطلح مجموعة من المؤلفين أمثال بكيت.[1]

(1) عبد الوهاب شكري: تطور العمارة المسرحية، حورس الدولية للنشر و التوزيع، ص680،681.

انتشارها:

منذ أكثر من ربع قرن راج هذا المذهب في فرنسا، إلا أن معظم رواده ليسوا فرنسيين، إذ أن يوجين يونيلكو لروماني الأصل، بينما صاموئيل بكيت ايرلندي الجنسية، أما أرتو أداموف فهو روسي و بريشت برتولد ألملني، و مع ذلك فإن العامل المشترك بينهم هو اللغة الفرنسية التي يجيدها كل منهم بسبب إقامته في باريس بعد الحرب العالمية الثانية، و سرعان مالفت هذا المذهب اليه أنظار المثقفين ، بل إن بعض أدبائنا قد تأثروا به في بعض انتاجهم الأدبي، و يعبر هذا المذهب عن السخرية المريرة من منطق الحياة التقليدي ، و عدم الثقة فيه ، كما يصور التمزق الروحي الذي أصاب الذات نتيجة لإصطدامها بهذا المنطق.[1]

(1) عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونها دراسة و نقد،ص37.

أعلامها:

لقد مثل هذا الاتجاه مجموعة من الأدباء و الكتاب، و علينا أن نستعرض أهم أعلامها و من بينهم:

يوجين يونيسكو:

كاتب مسرحي فرنسي، من أصل روماني، ولد سنة 1912م، إذ كان أبوه من رومانيا و أمه فرنسية، انفصل الأبوان و هو صغير، لذا انقسمت سنوات عمره الأولى مابين بلد الام، و بلد الأب ، ففي عام 1936م سافر إلى رومانيا ليتولى تدريس اللغة الفرنسية في مدارسها.

و في عام 1938م عاد إلى باريس ليستكمل دراسته في مرحلة الدوكتوراه و لكن لظروف خاصة، صرف النظر عن هذا المشروع برمته، و لكنه اتخذ قراره بالإستقرار في باريس، و كان ذلك قبل نشوب الحرب العالمية الثانية، حدد يونسكو مسرح العبث بقوله: "أي شيء بلا هدف، فعندما ينعزل الإنسان عن جذوره الدينية أو الطبيعية، فهو يضل و يضيع، إن كل كفاح يقوم به،أو مقاومة يبديها لا معنى لها، و محاولات بلا جدوى، بل تصبح جائرة مظلمة"

كانت أولى مسرحياته باسم "المغنية الصلعاء" و قد أخرجها "نيكولا باتاي" و فيها تشعر بالروتينية غير المنطقية ، و بأن الألفاظ و العبارات قد فقدت معانيها، و برغم ما حوته من سخرية و نقد، و رغم ماكانت عليه الشخصيات من تفاهة وسط حوادث مفككة ، إلا أن البعض رأى فيها أنها ملهاة الملهاة، حتى الاسم الذي اختاروه للمسرحية قد جاء

عن طريق الصدفة، و أوحى به خطأ وقع فيه أحد الممثلين، إذ كان من المفروض أن يقول هذا الممثل عبارة المدرسة الشقراء، فقال بدلا من ذلك المغنية الصلعاء، و هكذا أسهم الخطأ اللغوي العفوي في اختيار اسم المسرحية و من الغريب أن هذه المسرحية قد شهدت العديد من الأدوار غير المنطقية، فقد ثار خلاف حول نهايتها، و تعددت النهاية المقترحة، إلى أن استقر الرأي على اسدال الستار على شجار العائلتين ، ثم يرجع مرة أخرى لتبدأ المسرحية من جديد،فقد نظر النقاد إلى هذا المسرح باعتباره مسرحا تحرر من كل القيود، و أنه يهدف إلى كشف الحقائق المتوارية، التي عفى عليها الزمن، إنه مسرح لايخضع لأية قواعد منطقية، إنه باعتراف يونسكو نفسه مسرح خاو من المعاني، فالحقيقة غير الحقيقة، و الواقع غير واقعي، لذا فهو يبحث عن الحقيقة الأصلية التي نسيها الجميع.

كتب يونسكو بعد ذلك مسرحيته الثانية "الدرس" عام 1951م و قد أخرجها مارسيل كوفلييه، ثم تلاها بمسرحية الكراسي عام 1952م، و قد أخرجها سيلفيا دوم، ثم ضحايا الواجب عام 1953م، و اميديه عام 1954م ، و قد أخرجها سيرو، ثم جاك أو الخضوع عام 1955م، و الساكن الجديد عام 1957م، و التي أخرجها أوجبيه بوستاك، ثم القاتل عام 1958م و الخرنيتس عام 1959م.

إن يونسكو في مسرحياته الأخيرة يهتم بخضوع الطبقة المتوسطة و امتثالها و تكيفها مع الظروف السياسية، ففي مسرحيته الخزنيتس التي كتبها عام 1959م، كان بطل يونسكو "بير رينجر" وحيدا فب عالم من المتطابقات و الخضوع، إن سياسة يونسكو تتصل بالبشر الذين يتوحشون بسبب عقيدة أو مبادئ و يتغيرون بواسطتها إلى حيوانات ،

إن الخرنيتس ذو الجلد السميك و المخ الصغير، هما النظير اليونسكي الذي لعقيلة القطيع أو الجماعة الدهماء، إن بير رينجر ينشأ كفرد وحيد و لكنه بطل حقيقي و أصيل ، لأنه يقاوم الخضوع البدني و المادي و الاخلاقي.

و أهم ميزات مسرح يونسكو:

-إن منصة يونسكو لا تهتم كثيرا بالمناظر ولا بأدواتها.

-اللغة عنده أصبحت مجردة لإبراز العناصر المادية و الميثافيزقية، و لتشكل صورا متماسكة،و مدركة من المعاناة و الكرب، و هي بما تحتويه من تفاهات و كلام مبتذل و معاد، أداة للنقد الاجتماعب و الفلسفي.

-إن شخصياته تتكلم بعبارات تؤدي إلى نتيجة كما أنهم لا يعبرون عن أية أحاسيس شخصية، و ماذلك إلا لخوائهم الداخلي.

-أخذ عن السريالية، تتابع الكلمات، و تدفق العبارات دون رقابة أو محاولة لترتيبها، أو خلق نوع من الترابط بينها.

-يهتم مسرحه بما يدور في أعماق الإنسان النائم، إذ يرى في الحلم حقيقة لا تقل عن حقيقة الواقع، لأن الحلم يطلق العنان للروح ، إن الحقيقة المتخيلة أكثر عمقا و معنى.

يلجأ يونسكو إلى النقد الضمني ، الذي يصل إلى حد التهكم، إذ أن التهكم موقف فلسفي من الوجود

أعماله مليئة بصور قوية فعالة، و لكنها لا تفسر أو تشير إلى شيء، إنها مجرد صور لجمود الإنسان.

-أعماله ليست غامضة كما يضن البعض، و لكنها لا تتسم بالفكاهة .

-الموت فكرة رئيسية في مسرح يونسكو.

حصل يونسكو عام 1969 على جائزة نوبل في الأدب.[1]

ألبير كامي:

قصاص و كاتب مسرح فرنسي، و لد في الجزائر عام 1913م، و فيها مارس فن المسرح، و تلقى خبرته في الفترة من عام 1936 و حتى عام 1939م، و كان منظما إلى الجناح اليساري هناك، مثل و أخرج العديد من المسرحيات و لما سألوه عن سبب انشغاله بالمسرح، أجاب بأن المسرح بالنسبة له مكان يحصل فيه على السعادة، و في عام 1942م كتب مقالا تحت اسم أسطورة سيلزيف، كان هذا المقال سببا في ظهور أبطال جدد لمسرح جديد أمثال: بكيت،و جينيه و أودموف و أربال، و لقد كان كامي أول منظر يستخدم مصطلح العبث Absurde و قد أعلن أن العبثية تنشأ من ثغرة بين طموح الإنسان، و ذلك العالم الذي بلا معنى، و الذي يثق فيه، فماشكل الإنسان إذن تتمثل في كيف يجد طريقة وسط عالم فوضوي، لا متشكل و مشوش تشويشا كاملا.، فجاءت أعمال كامي لتعبر عن هذا الموقف الأنساني.

(1) شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، ص685،686.

إن فاسفة كامي تتفق مع فلسفة سارتر، إذ أكد كل منهما على حاجة الإنسان إلى مجموعة من القيم تكون قادرة على إدارة وجود مختلف ، لذلك فهما يريان أن الإنسان يجب أن يقرر لنفسه و جهة نظر خاصة به، و يحدد طريقه الخاص ، بدلا من أن يكون تحت رحمة الموروثات او عبدا للبيئة التي يعيش فيها ، فكليهما يسلم بمل في هذا الوجود من تفاهة و سخف، و قد وضح ذلك جليا في أعمال كل منهم، سارتر دائما ما يردد لفظي السأم و الإمتعاض ، بينما كامي يلجأ إلى تقرير الوحدة و الوحشية في هذا الوجود، إن الإنسان عند كليهما يشعر دائما بوضعه المتردي في الحياة، و أنهما دائما ما يبصرانه بيأسه، و يدفعانه إلى التمرد و الثورة بعد أن يذكراه بحريته، فهما يرفضان المطلق حتى لا يجرها إلى فكرة الدين.

إن فلسفة كامي تمثلت في مشكلة الموت، لذا نراه يعني بدراستها كمشكلة من مشاكل الحياة و الإنسان، إذ دائما ما يطرح سؤالا حول هذه القضية ، هل للحياة معنى و قيمة؟ و لعله قد أجاب على سؤاله في مسرحيته أسطورة سيلزيف ، حينما قرر أن المشكلة الفلسفية الوحيدة الجديرة بالدراسة، هي مشكلة الإنتحار، ثم استمر متسائلا أيضا هل يرضى الإنسان بتحمل الحياة البغيضة ،التافهة ،الحمقاء؟ ثم يعود ليجيب على تساؤله برفض مثل هذه الحياة، و يرى في الموت وسيلة للخلاص من مثل هذه الحياة، و حلا وحيدا أمام من تصادفه الحماقة في حياته، و يلاحظ أنه عاد إلى ذات الفكرة في مسرحيته المسماة اللبس، و يعود فام إلى التمييز بين إتجاهين واضحين في فلسفة كامي:

الأول: الإحساس بحماقة الحياة و تفاهتها.

الثاني: السخط على هذه الحياة كنتيجة حتمية للإحساس بحماقتها.

مات البير كامي سنة 1960.[1]

جون بول سارتر:

فيلسوف و قصاص و كاتب مسرحي فرنسي ولد سنة 1905م، و بعد دراسته لمقولات فرويد نادى بالوجودية، وهو مذهب يرى أن كل إنسان مسؤول عن أفعاله، و ما يترتب عن هذه الأفعال من نتائج وقد تضمنت مسرحياته هذه الفكرة ، لقد جسد سارتر ذلك المسرح الذي يمثل الحياة بشكل محسوس، كما أعطاه أساسا فلسفيا، و حوارا مترابطا يهز المشاهدين، إن مسرحياته تجعل المشاهد يترقب الأفعال و ردود الأفعال، كما أنه يثير العديد من الأسئلة، مثل ماذا يحدث؟وكيف سيتحول؟

و هكذا، كانت الوجودية أحد أهم الروافد التي غذت العبثية، إن المشكلة الأساسية في الفلسفة الوجودية هي معنى الوجود، ماذا تعني الكلمة؟

(1) شكري عبد الوهاب: تاريخ و تطور العمارة المسرحية، ص 671،672.

الوجودية مذهب إنساني، و فلسفة تأملية ، رأى فيها الشيوعيون أنها دعوة للاستسلام و اليأس بسبب ايمانها بأن كل الحلول مستحيلة، كما اتهموها بالرفاهية، و بأنها فلسفة بوجوازية، تبرز النواحي البشعة في الموقف الإنساني، و تصور كل ماهو مخجل سافل،منحط في هذا الإنسان، و يرى بعض النقاد ، أنها فلسفة تعزل الإنسان عن العالم، و تحصره في وجوده الفردي الذي لا يمكنه من التضامن مع الآخرين، الذين هم خارج ذاته، و هكذا يتعرض سارتر لمشكلة الحرية، و علاقة الإنسان مع غيره،ويشيد بالإنسان الحر، و بما يدور داخله من صراعات بهدف التغلب على قيود التاريخ، و تيارات الطبيعة، ليصبح حرا، و الحرية التي ينادي بها سارتر، تنحصر في هدم كل شيء ، و انكار كل شيء عدا القدرة على الانكار و الهدم، ثم ينتهي إلى هدم الرغبة في الحياة، بإلغاء كل سبب يبررها، بسبب شعور الإنسان بأنه زائد على حاجة المجتمع ، إن الإنسان حر و مسؤول عن نفسه، مادام غير مرتبط بحرب، و لا مقيد بأسس سلوكية متغيرة، و على الإنسان أن يجد لنفسه قيمه الخاصة به، و يتصرف على ضوء هذه القيم

إن فكرة علاقة الإنسان بالآخرين، تعني في رأيه أن هناك إنسان آخر يحيا إلى جانبنا، وتقوم بينه و بيننا علاقات و صلات تأخذ عدة صور يرى سارتر أن الإنسان جلاد للآخر، و قد ظهرت هذه الفكرة بسبب احتلال النازيون لفرنسا ، ومقاومة الشعب الفرنسي لهذا الإحتلال ، الأمر الذي زاد من وحشية النازيين في تعاملهم مع الفرنسيين ، بالإضافة إلى طائفة من الخونة المتعاملين مع المحتل، كل ذلك أثر في تكوينه النفسي.

أما مسألة الدين فقد أعلن سارتر وجوج فلسفتين للوجودية، الأول ، مسيحية، و الأخرى ملحدة، و يؤمن كلاهما بأن الوجود سابق على الماهية، أي تبدأ الذاتية أولا،

و أن الإنسان مسئول عن كل ما يصدر عنه من عاطفة،أنها فلسفة تضفي على الإنسان الكرامة، ولا تعامله كشيء مثلما تعامله المادية.

كان سارتر هو المتحدث الرسمي للمذهب ، و يقرر أن كل أعماله، ماهي إلا محاولة لرسم نهايات منطقية، و يرى أنه ليس هناك قوانين أخلاقية عالمية مطلقة، ولا قيم راسخة، و أن الإنسان بلا هدف في عالم يخلو من الغاية و الهدف، لذا فإن الإنسان حر.

و في عام 1946م راى سارتر أن مسرح الشخصيات قد أصبح مهجورا، و بطل كنمط، فلم يعد للإنسان حيوان متعقل، و البديل لهذا المسرح هو مسرح المواقف أو الظروف، أو الحالة، إن هذه المواقف تورط المشاهد في أسطورة الموت، و النفي و الحب، و صراع الحقوق، و بذلك يصبح المسرح جدية، و صرامة و أخلاق، أسطوري المطهر و احتفالي أو طقسي.

و سارتر يرى أن المسرح التقليدي، جعل الإنسان دمية في يد القدر، لذا فهو يقرر عدم قدرة هذا الإنسان على الهروب من هذا القدر، بل يقع مرة أخرى في يد التقاليد لتحوله أيضا إلى دمية تحترم العقل و تقدس الواجب، والعالم في رأي سارتر لا يسوده عقل ولا واجب، ولا تحده معالم، إن الضمير المطلق ، يرى أن الوجود حماقة لذا فقد نادى بالحرية المطلقة، التي يصارع الإنسان من أجلها.

كانت أولى مسرحياته هي الذباب عام 1943م، و قد استعارلها أسطورة أورسيتس الإغريقية، ثم كتب عام 1944م مسرحية الجلسة سرية و ممنوع الخروج، المومس الفاضلة عام 1946 ، ثم الأبدي القدرة علم 1948م، و الشيطان و الرحمن عام 1951م،

ثم قام بإعداد قصة ديماس الأب و أسماها كين، عام 1953م، ثم نكراسوف عام 1955م، و سجناء الطونا عام 1959م.

فلقد كان سارتر مثله مثل فولتير في القرن الثامن عشر، و هيوغو في القرن التاسع عشر، قائدا لحركة المسرح الفرنسية في القرن العشرين، إذ قدم للمسرح موضوعات تتعلق بالمشاكل الفلسفية، التي تدور حول الإنسان و عزلته، و حريته و مسؤوليته، مات سارتر سنة 1980م. [(1)]

بريشت برتولد:

ولد بريشت برتولد في 10 فيفري 1898م بمدينة أغسبورغ، و كان أبوه موظفا بمعمل الورق، ثم لم يلبث أن أصبح مديرا له، و كانت أمه التي أبدى تعلقا كبيرا بها، إبنة موظف مدني، و أصلها من منطقة الغابة السوداء بألمانيا، كما أشار بريشت إلى ذلك فيما بعد، ولما بلغ سن السادسة أرسله والده إلى المدرسة الإبتدائية العامة و منها نقله سنة 1908م إلى المدرسة الثانوية التي تخرج منها عام 1917م ليلتحق بجامعة ميونخ لدراسة الطب و العلوم الطبيعية.

(1) شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، ص668،669.

و في السنة الثانية دعي بريشت إلى الخدمة العسكرية و تقلد في الجيش منصب معاون صحي، فأتاح له ذلك أن يعيش تجربة الحرب العالمية الاولى عن قرب، و أن يعبر عنها في "أسطورة الجندي الميت" الذي يخرج من قبره ليقدم لصفته جثة، خدماته لقيصره، و عند نهاية الحرب أظهر عداءه لها، و أصبح يرى في البزة العسكرية رمز التعاسة الجيل الذي ينتمي اليه، مما دفعه إلى أن يعلن ثورته على النظم الإجتماعية القائمة.

و عاد لمواصلة دراسته، غير أن الأدب استحوذ على اهتماماته في هذه الفترة، فحقق بعض مشاريعه المسرحية التي كان قد وضعها وهو لايزال طابا في المدرسة الثانوية، فكتب مسرحية "بعل" عام 1918م عالج فيها موضوع الفوضى، و صور فيها حياته الخاصة، فبطلها بعل شاعر متشرد كاره لمجتمعه منقاض لأهوائه و عواطفه الجامحة، ولم تمضي سنة و نصف تقريبا حتى أخرج مسرحيته الثانية طبول في الليل عام 1920م، و فيها يرجع فشل الثورة العالمية إلى الضعف المتحكم في طبيعة الإنسان ، إذ يعود الجندي المفقود إلى مدينته، فيجد خطيبته حبلى، و مدينته غارقة في الفوضى، فيلتحق ثانية بصفوف الثوار في ميونخ ، و لكن أمله يخيب في الثورة، و نالت هذه المسرحية شهرة كبيرة و اعتبرها النقاد صرخة ضد الرومانسية.

و انتقل برشيت بصفة نهائية إلى مدينة ميونخ، عندما توفيت أمه في أول ماي 1920م، و فيها تعرف على الممثل "كارل فالنتين" المهرج الساخر الذي اتخذ منه صديقا حميما، و اهدى اليه عددا من مسرحياته ذات الفصل الواحد، و بدأ بريشت في ذلك الوقت يكتب القصص القصيرة، و نشر بعضها في إحدى المجلات ، فاشتهرت واحدة منها في برلين التي سافر اليها في نهاية عام 1921م، و اصبحت محور أحاديث سكانها، في السنة التالية

مثلت مسرحاته طبول في الليل فنال بها جائزة "كلاسيت" ، مثلت على خشبة مسرح ميونخ ثم مسرح برلين و شجعه نجاح مسرحياته فكتب مسرحية أخرى بعنوان " في أدغال المدن" عام 1923م، ثم كتب فيما بين سنتي 1924-1926 مسرحية "رجل برجل" و تناول فيها موضوعا اجتماعيا خطيرا و هو كيف يحول الإنسان إلى انسان آخر رغما عنه، و بذلك سبق بريشت غيره إلى ما يعرف في السنوات الأخيرة بعمليات غسل المخ، ففقد ألقى القبض على مواطن ايرلندي من طرف دورية انجليزية اطلقت عليه النار بشحنة بارود، ولما استيقظ من حالة الإغماء الذي أصابه، عوضت به الجندي الذي كانت قد فقدته، و بعد هذه المسرحية، فتحت المسارح أبوابها لبريشت و تسابقت دور النشر إلى نشر انتاجه، و لكن شهرته الحقيقية بدأت بظهور مسرحية أوبرا القروش الأربعة، التي اقتبسها عن الشاعر الإنجليزي جون غاي، 1685-1732م و عرضت على مسرح برلين و واصل انتاجه في ميدان القصة القصيرة و المقالة و الشعر و المسرح، و تزوج في اثناء ذلك بالممثلة الشهيرة "هيلينا فايغل" إلا أن اضطرابات الفترة النازية أرغمته على مغادرة ألمانيا سنة 1933م، فهرب مع اسرته و عدد من اصدقائه إلى مدينة "براغ" و منها توجه إلى النمسا ثم إلى سويسرا و في السنوات التالية سافر إلى انجلترا و أمريكا فنزعت منه الجنسية الألمانية ، و أخذ يطوف بعدة بلدان و خاصة البلدان الشمالية.

و من أشهر المسرحيات التي كتبها خلال الأعمال التالية: "الخوف و التعاسة في الرايس الثالث" عام 1938م، و "انسان تسيسران الطيب" عام 1939م و "الأم الشجاعة و أولادها" عام 1940، ثم "دائرة الطباشير القوقازية" عام 1944م، و بعد الحرب، رجع سنة 1948م إلى سويسرا، و مثلت بعض مسرحياته في مسرح مدينة زيورخ، و توجه

في السنة التالي إلى برلين الشرقية، و كون مع زوجته فرقة "البرلينز اسناميل" و بقي فيها رغم حصوله على الجنسية النمساوية سنة 1950م.

يخرج تارة مسرحياته الخاصة و يقدم تارة أخرى مسرحيات لغيره إلى أن وافته المنية في 14 أوت 1956م فكان من بين مؤنبيه الناقد المشهور "جورج لوكاتشن"

وقد ترك بريشت حوالي ثمانية و عشرين مسرحية موضوعة و ستة مسرحيات مقتبسة جمعت في اثني عشر جزءا و عشرة دواوين شعرية ، و بحوث مسرحية بلغت سبعة أجزاء و هذا بالإضافة إلى أعماله النثرية التي جمعت في سبعة أجزاء أيضا، و تضم مقالاته النقدية و رواياته و قصصه القصيرة و لم تصل منها إلى العربية للأسف الشديد إلا القليل القليل. (1)

و كان بريشت صاحب تسمية المسرح الملحمي ، أطلق هذه التسمية على المسرح لسببين: أولهما التمييز بين مسرحه والمسرح الدرامي و ثانيهما لوجود هناك أوجه تشابه كثيرة بين مسرحه، و الملحمة، فكلاهما مثلا يرتكز على الحوار و كلاهما أيضا يتوافر على قدر كبير من الحرية، فيما يخص تغيير الزمان و المكان، و بريشت يعتبر من المسرحيين المجددين الكبار الذين تركوا بصماتهم و بقوة على الدراما الحديثة، و أهم التجديدات التي تتحكم في مسرحه نذكر:

-التغريب: و يقصد به تغريب الممثل بجعله لا يتماشى و الدور الذي يقوم به على خشبة المسرح.

بريخت برتولد:مسرحية بادن لتعليم الموافقة،ت،ج أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1975/10/11،ص ص 8،11.

-تشجيعه للغة المسرح المألوفة التي تهدف إلى الإقناع المنطقي ،الصادرة عن العقل الواعي عكس أصحاب الدادية و السريالية.

-قضايا مسرحه قضايا جماهيرية تستدعي مشاركة الجمهور في اصدار الحكم، و خير دليل على ذلك مسرحيته الشهيرة "دائرة الطباشير القوقازية" التي موضوعها يدور حول قضيتين مختلفتين، متوازيتين لكنها في النهاية تشكلان لقطة أساسية واحدة ، القضية الأولى تمثلت في الصراع الدائر بين مالك قطعة أرض و خادمها ، إذ يحاول كل واحد منهما أن يمتلك القطعة الأرضية الأولى بسبب ملكيته، و الثاني (الخادم) بسبب تغييره لوجه الأرض و لصلاحه اياها بعد ان كانت جرداء قاحلة و أمام هذا الصراع التأزمي ترفع القضية إلى المحكمة و قبل اصدار الحكم ينتقل بنا بريشت إلى الجزء الثاني من مسرحيته و هو منفصل تماما عن القضية الأولى لكنه يساعد الجمهور المتفرجين على اصدار الحكم، عن طريق المقارنة ، و القضية الثانية في المسرحية تمثلت في صراع امرأتين حول طفل احداهما تمثل أمه الحقيقية و الثانية مربية له، فقامت بتضحيات كبيرة في سبيل الحفاظ عليه و تكوينه، و عندما ترفع القضية أمام المحكة، يكون الحكم في صالح المربية، و التي في الجزء الأول (القضية الأولى) من المسرحية خادم الأرض، و هنا يتدخل جمهور المتفرجين و يصدر حكمه بطريقة آلية لصالح خادم الأرض على مالكها الحقيقي عن طريق الملاحظة و المقارنة ثم الإستنتاج و اصدار الحكم.[1]

(1) محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية، ص27،28

مسرحية بادن لتعايم الموافقة:

1/موضوعها:

يعتبر بريخت بروتلد من أبرع و أشهر كتاب المسرح الالماني الحديث و أكثرهم شهرة و عالمية، ازداد في العاشر من فيفري سنة 1898م بمدينة أوكسبورغ، و توفي في الرابع عشر من شهر أوت سنة 1956 تاركا وراءه حوالي ثمانية و عشرين مسرحية موضوعة، و ستة مسرحيات مقتبسة من أشهرها (أوبرا القروش الأربعة، الخوف و التعاسة في الرايش الثالث، إنسان تيبسوان الطيب، الأم الشجاعة و أولادها.......)

وقد شهد بريخت في حياته عدة تغيرات و انتقالات في حياته الفكرية، ففي عام 1929 كتب مسرحية بادن لتعليم الموافقة أو الوفاق و هي السنة التي ابتعد فيها عن المدرسة التعبيرية و انتقل إلى مرحلة جديدة من حياته الفكرية، فأخذ يكتب مسرحياته التعليمية من بينها هذه المسرحية السابقة الذكر، و هي غنائية في الأصل و كانت أول محاولاته في المسرح التعليمي حيث جعل المسرح مكانا و منبرا لنشر أفكاره و مبادئه التي يؤمن بها و يدعوا إليها.

مسرحيته بادن لتعليم الموافقة أو الوفاق هامة جدا لا لأنها تقدم لنا صورة مريعة عن انصراف الإنسان أخيه الإنسان و عدم تقديم المساعدة اه فحسب، و إنما لأنها تقدم لنا أيضا و خاصة في نهايتها خلاصة لعالم بريخت الفكري الذي لم يتخلى عنه بصورة جوهرية حتى في مؤلفاته المتأخرة ، و يتمثل هذا العالم الفكري في التغيير المستمر

بصورة جدلية فتغيير العالم لا يتجه نحو هدف معين ، كما لا يقف عند حد معين و إنما يشمل التغيير نفسه، و يعني الإنطلاق من نقطة إلى أخرى، و من هدف هو بداية لأهداف لا تعرف النهاية، وهو التفكير الدائب المتطور و البحث الدائم و المستمر بقصد الانتقال من مرحلة سابقة إلى مرحلة تالية أفضل منها، و أكثر نفعا ، إن بريخت يسعى من وراء ذلك كله إلى ايجاد عالم يساعد فيه الإنسان أخيه الإنسان، و قد كتب بريخت هذه المسرحية في وقت كان مشغولا بالإشتراكية من جهة ، و من جهة أخرى بموضوع الوفاق أو الموافقة و تعني بالنسبة لبريخت أن يضحي الفرد بنفسه في سبيل المجموع ولو كانت التضحية تعني الموت بالنسبة له، فهذا هو الدرس الأخلاقي الذي ينبغي للفرد أن يتعلمه و هو يعلم غيره من فوق المنصة في مسرح بريخت، و التعليم معناه التغيير ، فليس من العبث إذن اقتران المسرح بالتعليم،و اقتران التعليم بالتغيير، و المسرحية تسعى إلى ايجاد عالم يساعد الإنسان أخاه الإنسان إلا أنه لم يكشف عن موقعه [1] لقول الله تعالى: (وتعاونوا على البر و التقوى و لا تعاونوا على الإثم و العدوان) [2] الآية الأولى.

(1) بريخت برتولد : مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ت.ج أبة العيد دودو، ص15.

(2) المائدة، الآية الأولى.

أهم عناصرها الفنية:

تتوفر المسرحية على ثلاثة عناصر أساسية و هي:

الشخصيات،الزمان،المكان.

أ/الشخصيات:

لقد خضعت الشخصية في المتطور الأرسطي و من بعده الكلاسيكي لمقولة الحدث، و نظر اليها على أنها تابعة للفعل أو الموضوع و تقع فحسب في منزلة مساعدة له، لذا لم ينظر اليها في هذا المنظور على أنها عنصر من المأساة الستة، سواء عناصر ثانوية متصلة بالتمثيل المسرحي و هي: المنظر المسرحي،النشيد،الموسيقى أو الإلقاء، أو تلك العناصر الجوهرية الماثلة في الحدث،الحكاية أوالخرافة.الأخلاق و الفكر يقول أرسطو: "لما كان الأمر أمر محاكاة فعل و الفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة.فإن ثمة عليتين طبيعتين تحددان الأفعال و أعني بهما الفكر و الخلق" و يضيف أرسطو: إن غاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود الناس و هم سبب أخلاقهم و لكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم، و إذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم.

و هذا يعني أن الشخصية لم تحتل مكانتها المرموقة في الأدب الدرامي التمثيلي إلا على يد الإنشائيين الذين أعادوا للشخصية اعتبارها ، و نظروا اليها باعتبارها جوهرا وكيانا نفسيا شلأنهل في ذلك شأن الاسم في المنظور النحوي، أي أنها تكون فاعلا أو

مفعولا به و يخبر عنها، مثله بالصفات و النعوت أو كما يقول رولان بارت: و كانت فكرة الشخصية في الإنشائية الأرسطية، خاضعة تماما لمقولة الحدث، و لكن إثر ذلك اكتسبت الشخصية التي لم تكن سواء اسم عون قائم بالحدث، مكونا أو محتوى نفسيا ، فصارت فردا (إنسانا) باختصار صارت كيانا منحوتا بصلابة حتى و إن لم تقم بعد بعمل، بل و إن لم تفعل شيئا ، لفت الشخصية عن الخضوع للحدث و مثلت بامتياز جوهرا نفسيا.

الشخصية في نظر "لاجوس اجري" هي التي تضع عقدة الرواية و هي التي تحمل المقدمة المنطقية للمسرحية، أي هي التي تحمل فكرة المسرحية، و قد تعدلت النظرة للشخصية و أصبح ينظر إليها باعتبارها مزيجا من واقعين أحدهما أدبي و ثانيها إنساني، فهي أحيانا لغة استحالت هيئة إنسانية، و هي أحيانا أخرى هيئة إنسانية أو تاريخية استحالت هوية لغوية.[1]

و الشخصية هي كل مشارك في أحداث المسرحية، و يختلف مفهوم الشخصية المسرحية بالاختلاف الاتجاه المسرحي الذي يتناول الحديث عنها فهي لدى التقليديين مثلا شخصية حقيقية لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني، بينما يختلف الأمر في الشخصية الحديثة التي يرى مفادها أنها سوى كائن من ورق لأنها تمتزج بالخيال و بالتالي فالمسرحي حر في تكوينها و تصويرها ، إذن هي من اختراع المسرحي.

(1) عبد المطلب زيد:أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة2005، مقدمة الكتاب.

مسرحية بادن لتعليم الموافقة تناقش ظاهرة اجتماعية و المتمثلة في مساعدة الإنسان لأخيه الإنسان ممثلة شخصيات رئيسية و أخرى ثانوية هي:

الشخصيات الرئيسية: الطيار، الفنيون الثلاثة،قائد الجوقة،الراوي،المهرجون الثلاثة، و الجوقة المدرية.

أما الشخصيات الثانوية فتكمن في الجمهور و ك1لك عندما يتوجه اليهم قائد الجوقة بأسئلة يجيبون عنها و كذلك في شكل حوار و يمكن تقديم هذه المسرحية في ملخص و تدور أحداثها كمايلي:

1/أخبار الطيران: و تدور وقائع و أحداث هذا العنصر في وصف الطيارون الأربعة لما قدموه من خدمات في مجال الطيران في قوله:

في الوقت الذي بدأت فيه

الإنسانية تعرف نفسها

صنعنا نحن الطائرات

من الخشب و الحديد و الزجاج

و طرنا عبر الفضاء

بسرعة فاقت الإعصار

بصورة مضاعفة.(1)

(1) بريخت برتولد : مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ت.ج أبة العيد دودو، ص15

2/السقوط: و تدور أحداثه في الحوار الذي جرى بين قائد الجوقة المدربة و الطيارون الأربعة، وذلك بعد سقوطهم على الأرض عندما حلقوا مرتفعين عن الأرض في قولهم:

فقد طاروا في الفضاء

و سقطوا على الأرض

و لا يريدون أن يموتوا. [1]

3/اختبار هل يساعد الإنسان أخاه الإنسان: و هي ثلاث اختبارات تبين هل يستحق الإنسان المساعدة من أخيه الإنسان، و هنا أثبت بريخت في فصله هذا للجمهور مقنعا إياه أن الإنسان لا يستحق المساعدة من أخيه الإنسان إذ نجد أن اجابة الجمهور دائما لدعم المساعدة ، ثم تعرض عشرون صورة تين كيف يذبح الإنسان من طرف الإنسان في عصرنا. [2]

4/وجوب التغيير:في هذا العصر نجد أن طلب المساعدة يتطلب العنف، فالمساعدة و العنف يكونان كلا.

ولابد من تغيير الكل. [3]

(1) المرجع نفسه،ص18.

(2) المرجع نفسه، ص34.

(3) المرجع نفسه،ص35.

5/التشاور: و هنا نجد الحوار الذي دار بين الطيار و الساقط و الفنيون الثلاثة الساقطون بعد سقوطهم و عدم تلقي المساعدة من الآخرين و مصيرهم الموت في قولهم:

اسمع إذن:

ستموت حتما،

حياتك ستسلب منك،

و تشطب أعمالك،

و تموت لنفسك.

لن ينظر اليك عندئذ،

ستموت في النهاية،

و ذلك حتما علينا أيضا.[1]

6/التأمل في الموتى: يقوم الراوي بعرض عشر صور مكبرة للموتى، ثم تعرض ثانية فيبدأ الساقطون بالصراخ.[2]

(1) بريخت برتولد: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ت.ج أبوالعيد دودو،ص35.

(2) المرجع نفسه، ص35.

7/قراءة نصوص التعليق: و تدور أحداثها في الحوار القائم بين الساقطون و الجوقة، حينما رفضت الجوقة تقديم المساعدة للساقطين و ذلك في قوله:

لا يمكننا أن نساعدكم،

و كل مانستطيع أن نقدمه لكم

ليس أكثر من توجيه

و موقف

موتوا، ولكن تعلموا،

تعلموا، ولكن لا تتعلموا خطأ. (1)

ثم تدخل شخصية ثالثة و هي الراوي الذي يتجه نحو الجوقة ثم يجلس و يقرأ جزء من التعليق، حيث يقول أن الإنسان حينما يتمسك بشيء فهو بالضرورة سيسلب منه شيئا آخر، كما أن من يموت يتنازل على كل شيء يملكه، و كيف يتنازل عن مائدته ذلك الذي لم يتدرب عن التنازل و كيف يتخلى عما يملك و عما لا يملك و عن الثروات التي له و التي ليست له، و عندما داهمت المفكر عاصفة كبيرة كان جالسا في مركبة، يشغل فيها مكانا واسعا ، فنزل عن مركبته أولا، و نزع سترته ثانيا، و استلقى على ظهره ثلاثا، و هكذا تغلب على العاصفة في لأصغر حجم لها. (2)

(1) بريخت برتولد: مسرحية بادن لتعليم الموافق، ت.ج أبو العيد دودو، ص36.

(2) المرجع نفسه: ص37.

ثم يسأل الساقطون الراوي هل نجا من العاصفة؟ ثم يجيبهم الراوي: لقد نجا من العاصفة بأصغر حجم له، ثم يأتي دور الراوي و من أجل أن يشجع المفكر الذكي إنسانا يطلب من أن يتنازل عن خيراته ، فيقول له المفكر تنازل عما هو أكثر ، و إذا تغلب المفكر على العاصفة ، فإن كان يعرفها و كان على وفاق معها،فإذا كان بإمكانهم التغلب على الموت ،فإنكم تتغلبون عليه إذا كنتم على و فاق معه ،و على من يرغب في الموافقة أن يتوقف عند الفقر و ليس عند الأشياء،و من الممكن أن تأخذ الأشياء وعندئذ لا تكون هناك موافقة وهو لا يتوف عند الحياة ،لأنّ الحياة ستأخذ ومن ثمّ لا يكون وفاق، وهو لايتوقف عند الأفكارو عندها لا تكون ثمّة موافقة .

8\ الامتحان: الجوقة المدربة تمتحن الساقطين أمام الجمهور وهنا نجد الحوار الذي دار بين الجوقة و الفنيون الثلاثة فيقول : |

على أيّ ارتفاع طرتم

الفنيون الثلاثة:طرنا على ارتفاع كبير جدا.[1]

ثمّ يقول بإعادة السؤال عدّة مرات ،ثمّ يقوم الجوقة بطرح سؤال أخر في قولها :هل مجّدتم ؟

الفنيون الثلاثة :لقد مجّدنا

الجوقة:هل مجّدتم ؟

لم نمجد بالقدر الكافي.[2]

(1) بريخت برتولد: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ت.ج أبو العيد دودو، ص36.

(2) المرجع نفسه:ص38.

ثم يعاد السؤال نفسه ليختتم هذا الحوار حينما يتحدث الطيار الساقط عن الحجم الذي طاربه و انه لم يقوم بالطيران. لم أطر من شيء و لا من أجل أحد ، و إنما طرت من أجل الطيران .....من أجله طرت. [1]

9|المجد و نزع الملكية :و يتمثل في الحوار الذي جرى بين الجوقة و الطيار الساقط عندما طلبت الجوقة من الفنيون الثلاثة اظهار الشيء الذي حققوه في الامتحان حيث نجد الطيار الساقط يتحدث عن قيمة الطائرة بدون طيار، و هنا يحمل الساقطون الطائرة إلى الجهة الأخرى من المنصة فتقوم الجوقة بتمجيد الساقطين حيث تقول:

انهضوا أيها الطيارون

فقد غيرتم قوانين الأرض،

خلال ألف سنة كان كل شيء يسقط من أعلي إلى أسفل

ما عدا الطيور. [2]

و فجأة يشيروا الفنيون إلى الطيار الساقط فيقومون بالغناء (مشوه تماما) فتقوم الجوقة بالإحاطة بالطيار الساقط المشوه الذي كان في حاجة إليهم كما كانوا في حاجة اليه، ثم يقوم أربعة من أفراد الجوقة بالنقاش دون الإهتمام بذلك الطيار ، ثم تقوم الجوقة بكاملها للجمهور:

(1) المرجع السابق: ص45.
(2) المرجع نفسه:ص46.

لم يعد إنسانا هذا الذي

يستلقي هنا بلا وظيفة

فمت أنت الذي لم تعد إنسانا.

ثم يتوجه الفنيون الثلاثة بالكلام نحو الطيار الساقط بقولهم: أنه لم يعد إنسانا و لكن الجوقة تختتم هذا الكلام بقولها:

من يستطيع الموت

يموت أيضا

و من لا يعرف السباحة

يسبح أيضا.[1]

10/الطرد: و هنا نجد الشخصية واحدة و هي الجوقة حيث يتوجه بالكلام نحو الطيار الساقط عندما يقوم ممثل الطيار الساقط يترك المنصة حيث يقول:

سيتركنا

واحد منا،

يشبهنا تماما

كلمنا ، أيها الإنسان، فنحن ننتظر صوتك في المكان.

المعهود. [2]

(1) بريخت برتولد: مسرحية بادن لتعليم الموافقة،ت.ج أبو العيد دودو، ص49.

(2) المرجع نفسه: ص50.

11/الموافقة: و هنا نجد ثلاثة شخصيات وهم: الجوقة الفنيون الثلاثة و قائد الجوقة ، حيث تقوم الجوقة بمخاطبة الفنيون الثلاثة فقد حثهم على النهوض و عدم الرضوخ للموت و المضي قدما نحو الحياة و بذلك يكون قد تمكنوا من الطيران عندما يكون الناس في أمس الحاجة اليهم و ذلك بقولها:

فبذلك يمكنكم أن تطيروا إلى حيث

تكون في حاجة اليكم،

و في الوقت الذي تقتضيه الضرورة

فنحن نطلب منكم أن تسيروا معنا.

فيقوم الفنييون بالموافقة على هذا التغيير ثم يتوجه قائدا الجوقة اليهم بإرشادهم إلى هدفهم الذي يصبون اليه فيقول لهم سيروا ثم الجوقة بأنهم إذا وصلوا إلى الحقيقة فإنهم سيصلحون العالم، و إذا غيروا الإنسانية فإنهم يغيرون الحقيقة.

و إذا استكملتم الحقيقة

و أنتم تصلحون العالم ، فعليكم

أن تستكملوا الحقيقة الكاملة.

تخلوا عنها. [1]

---

(1) المرجع السابق: ص53.

ب/الزمان:

لقد حظي الزمن باهتمام الفلاسفة و العلماء و الأدباء لما له علاقة بالحياة و الكون و الإنسان، فيه يتشكل الوجود و العدم الموت و الحياة، الحركة و الثبات، الحضور و الغياب، الزوال و الديمومة، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخر، إن الزمن هو كل بالكائنات و منها الكائن الإنساني يتقصى مراحل حياته و يتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء و لا يغيب منها كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه و يبدل من مظهره فإذا هو الآن ليل و غدا نهارا و إذا هو الفصل شتاءا و في ذلك الصيف. [1]

فالزمن جسر يربط بين الوحدة و التباين له فاعلية معينة تتحدد حسب ظروف مراحله ، فهو السيرورة و الديمومة التحول و التغيير بين الماضي و الحاضر و المستقبل، هو روح الوجود و نسيجها الداخلي تميل فينا لحركة لا مرئية نعيشها و تمثل وجودنا فالزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء المسرحية، فمن غير المعقول تصور حدثا مسرحيا خارج الزمن لأنه يؤثر في العناصر الأخرى و ينعكس عليها الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. [2]

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 24، المجلس الوطني للثقافة، الكويت 1998، ص199.

(2) ابن منظور: لسان العرب ، مادة الزمن،ص 199. زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عن غادة السمان

فلا الأحداث و لا الشخصيات يمكنها أن تتحرك دون فضاء زمني، و عليه فالسرد لا يتم إلا بوجود الزمن، فالمسرحية ليست ثابة ففي لحظة يسترجع السارد الماضي او يستشرق المستقبل فحركة الزمن المصاحبة للتحول و التبدل تكمن في تغيير الأشياء، لتنبثق أشكال جديدة على غرار انهيار الأشكال القديمة كما يساهم في التعبير عن موقف الشخصيات المسرحية من العالم، فيكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي و المجتمعي.(1)

و حاول البنيويون دراسة الزمن إلا أنهم ميزوا بين زمن الحكاية و زمن الحكي، فتحدثوا عن زمن الكتابة و زمن القراءة. في حين الزمن الذي استحوذ على اهتمامهم هو زمن المغامرة أو العصر الذي وقعت فيه الحكاية التي تحكى،لأنه يستخدم هيكلا زمنيا معقدا، يتم التعبير عنه بواسطة تقنيات هي: الإسترجاع ،الإستباق،التوتر،التزامن و التراكيب.(2)

فهو زمن تخيلي نابع في عمق النص المسرحي إذ يتجلى لنا الزمن الطبيعي بكل دلالاته كالفصول و السنة، الشهر، الأسبوع و اليوم.

فالزمن يتحرك و يتعاقب مجددا نتيجة لحركة الطبيعة الأرضية ، أن الزمن الذاتي فنابع من التجربة الشعورية للإنسان المتصلة بوعيه ووجدانه و خبرته الذاتية، و لا يقاس بالزمن الفلكي و لا تحكمه لحظات واحدة بل يمكن له في لحظة واحدة أن يمتلك أزمنة متفرقة.

فزمن بداية هذه المسرحية هو 1929م.

---

(1) زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عن غادة السمان، مقاربة بنيوية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر دفعة 2007-2008، ص158.

(2) أحمد مرسد: البنية و الدلالة في روايات نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،الطبعة الاولى، ص234.

وبما ان هذه المسرحية "بادن لتعليم الموافقة" لم يعتمد على أزمنة متعددة و معينة، فإني قمت بدراسة هذه المسرحية و صنفت هذه الأزمنة حسب رأي و من خلال دراستي لهذه المسرحية توصلت إلى أن في الوقت الذي بدأ الإنسان في الخروج من الظلمات إلى النور و من المغارات و الكهوف إلى إختراع الطائرات ومن الخشب و الحديد و الزجاج، و هو الوقت الذي بدأ فيه الإنسان يشهد تغيرات جذرية في حياته من السيء إلى الحسن، و عندما كان كل شيء خلال ألف سنة يسقط من أعلى إلى أسفل باستثناء الطيور و في ذلك الزمن لم نجد فوق الصخور العتيقة أي رسم أو كتابة، أو حث لأي إنسان ما، أي أن في ذلك الوقت لم يبدأ الإنسان بالبحث على الصخور ، و في ذلك الوقت أصبحوا يشيدون و يبنون المدن و يزينها، و كذلك بدؤوا يستخرجون الزيوت و كذلك في استكشاف قارات جديدة، و من بعدها انتقلوا إلى صناعة الآلات و تطويرها ووضعوا أيضا قوانين، و اكتشفوا دوران الأرض حول الشمس، وبدؤوا في الإبحار في المحيط للوصول إلى قارة أخرى، و عثروا على أشياء كثيرة و وجدوا أسماك في عمق البحار.

و بذلك فقد كتب بريجت برتولد هذه المسرحية سنة 1929م ، و هي السنة التي ابتعد فيها عن المدرسة التعبيرية، وقد بدأ مرحلة جديدة من حياته الفكرية و هذه المسرحية غنائية في الأصل.

جـ/المكان:

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب المسرحي، حيث يستحيل علينا تصور العمل المسرحي دون مكان تسير فيه أحداثه، لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تجسد فيه أحداث هذا العمل.[1]

وقد ورد مصطلح المكان في لسان العرب، فتجد المكان و المكانة واحد، المكان في الأصل تقدير الفعل المفعل لأنه موضع الكينونة الشيء فيه، و الدليل على أنه المكان مفعل هو أن العرب لا تقول في معنى مكان كذا إلا مفعل أو الجمع أمكنة و أماكن جميع الجمع.[2]

أما اصطلاحا فقد اختلفت مفاهيمه باختلاف الدراسات فعبد المالك مرتاض قدم بعض التفسيرات لمرادفات عدة للمكان كالحيز و الفضاء و غيرهما، لقد خصصنا في أمر هذا المفهوم و أطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي و الإنجليزي space-espace و لعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا أن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن، الثقل الحجم و الشكل،على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل المسرحي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده.[3]

(1) زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عن غادة السمان، ص188.

(2) زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عن غادة السمان ،ص144.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ،ص 141.

فالمكان لا ينكر أحدا أنه من الأعمدة الأساسية التي يفوم عليها الهيكل البنائي للنص المسرحي ،فالمسرحية في أساسها فن من الفنون المكانية ليس لأن الزمان و المكان زمان متضافران فيها فقط،و إنما لأن المكان مكون أساس من مكوناتها.

فلولا الحركة في المكان ما كان للعمل الأدبي أن يوجد، فالزمان و المكان عنصران حاكمان في العمل الأدبي عامة و السرد على وجه الخصوص،فهما كشفي لمقص لا يوجد لأحدهما منفردا حيث يمثل الزمان و المكان في المسرحية وحدة عضوية واحدة لا تنفصم ثم تأتي الحركة بعد ذلك لتكمل هذه الوحدة، و تضفي عليها الحياة، فالمكان بدون حركة لا يصبح مكانا و إنما قطعة أرض فضاء، فالذي يعطي المكان حياته هي الحركة، فالمكان هو ذلك البقعة من الأرض أو المبنى الذي يمكن للإنسان على الأرض أي أن يجعله مكينا قادرا على الحياة على الأرض. [1]

إن الشخصية دون مكان هي شخصية في الفراغ، و لذلك عد المكان هوية لكل شخصية مهما صغر حجمها على صعيدي الزمن و الحدث، و لا فرق في ذلك بين شخصيات أساسية و أخرى ثانوية، سوى أن الأولى ترتبط بالمكان أكثر من ارتباط الأخرى به، من خلال وجودها في قلب الأحداث و غياب الأخرى عنها. [2]

(1) شاكر النابلسي: مداد الصحراء،دراسة في أدب عبد الرحمان منيف المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت 1993، ص232.

(2) لؤي علي خليل: المكان في قصص وليد إخلاص، الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت المجلد الخامس و العشرون، العدد 4 أفريل 1997 ، ص243.

و هذا يعني أن الارتباط بين الزمان و المكان أمر جوهري و تأكيد لذلك فإننا في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال نسبنا على حقبة زمنية معينة في حين أن ما نعرفه هو تابع في أماكن مختلفة لاستقرارنا فيها، إننا نتذكر الزمان بالمكان و ليس المكان بالزمان، ذكرياتنا و كل ما مر بنا إنما هي ذكريات مكانية في الأغلب للزمن فيها بعد غير منكور، و عليه يمكن أن نقول أن الزمان يأخذان بعدا دراميا في صنع الفضاء الإبداعي و يكونان دورا أساسيا، و يصبحان رمزا إنسانيا له دلالاته الجمالية في العمل الأدبي، و من ثم فالأعمال الإبداعية لا تكتسب البعد الإنساني إلا من خلال تشابك عناصر التجربة في بعدها الزمكاني.

ولا ينكر أحدا هذا الحراك الجدلي بين الزمان و المكان ، و إن كان المكان له تجليه و حضوره في كل عناصر العمل المسرحي، فالمكان ليس عنصرا زائدا في المسرحية فهو يتخذ أشكالا و يتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله. (1)

و هذا يعني أن المكان في المسرحية عنصر شديد الأهمية كمكون للفضاء المسرحي، لأن الأمكنة بالإضافة إلى اختلالهما من حيث طابعها و نوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع و الضيق أو الانتفاخ و الانغلاق، إن كثرة الأماكن تقدم مادة أساسية للمسرحي لصياغة عالمه الحكائي حتى إن هندسة المكان تسهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم. (2)

---

(1) حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1990، ص 33.

(2) حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1993، ص72.

إن ظروف المجتمع الجدية لا تسمح للأديب بأن يقف مكتوف اليدين معصوب العينين أما الأحداث التي تمر بالبلاد من حوله، و إن عليه أن يشارك في تنمية الوعي لدى الطبقات القارئة، أو يسهم في حل مشكلاتها، و قد أصبح مطالبا لتحويل أدبه إلى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعوب، فتؤثر فيه. [1] و ذلك لأن النص المسرحي يمثل بنية دلالية تحتاج مادتها من البيانات الثقافية الحضارية للبيئة التي أنتجها.

و من هنا تتمايز المسرحيات من مكان لآخر، و لو أن النص المسرحي تزامن مع البنى الحضارية، و الواقع المعيش فإنه سيمثل التفاعل الذي يعكس قدرا كبيرا من التميز.[2]

فالمكان لا نقصد به تجليات الناحية الجغرافية و البيئة فحسب، بل نقصد به الأبعاد الاجتماعية و الثقافية و التاريخية، النفسية و الفنية لمجتمع ما، فالمكان لا يعني الشارع أو البيت أو القرية، و لا يعني الأوصاف المبنية المنثورة، و إنما يتسع فيشمل الرقعة و محتواها الجغرافي و التاريخي، البيئي و الطبيعي، و من هنا يتحول إلى ملامح وإلى شخصية نحس بوجودها في القصة، و بصفة لها على سبر الأحداث و تشكيل النتائج. [3]

(1) سيد حامد النساج: في الرومانسي و الواقعية، ص106.

(2) محمد نجيب القلاوي: وجهة نظر في الرواية الأصوات العربية في مصر 1996،ص130.

(3) عبد الحميد ابراهيم: القصة المصرية و صور المجتمع الحديث،ص71.

إن المكان هو الوعاء الذي يحتوي الحدث المسرحي، ففي المكان تولد الشخوص و تتحرك نحو النمو المسرحي ، و تتدافع الأحداث نحو التعقيد و الذروة و يحسبك أن تتصور أحداثا تتم فضلا عن تشابك و تنامي في اللاشيء ثم عليك أن تحكم بعد التصور هذا ما يمثله المكان من أهمية.[1]

قد يهيمن المكان في بعض الأحيان على كل عناصر المسرحية لاعبا دور البطولة فتجد المسرحي في مثل هذه الحالة مستغرقا في وصف المكان و جمالياته كي يؤكد على واقعيته ناقلا الأمر من الورق إلى عالم الواقع ، وهذا يعني أن المسرحي مجرد كاميرا تجول في اتخاذ المكان مجرد النص من الحيوية أو معتمدا على الواقعية الصرفة، إنه يصور المكان مع خياله و تصوراته، فالمكان في المسرحية هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل المسرحي و حاجاته. [2]

و هذا يعني أن النص المسرحي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة و أبعاده المتميزة. [3]

(1) صفوت الخطيب: الأصول الروائية في رسائل الغفران، دار الهداية القاهرة الطبعة الأولى 1984، ص13.
(2) سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق 1995،ص 251 .
(3) سيز قاسم: بناء الرواية العربية، دار التنوير بيروت 1985،ص 74.

إن مصطلح المكان يعني معان عديدة أقربها إلى ذهن المشاهد تلك البيئة المسرحية التي يشرحها المؤلف في النص، حيث تعيش شخوصه و أفراده، و يمكن أن نسميه المناظر، و في ا الصدد للمشاهد مطلق الحرية في تخيل المنظر الذي يراه مناسبا للعرض، أو قد يفرض عليه المخرج منظرا بعينه و يحدده على وجه متيقن.

اما المعنى الآخر فهو دار العرض بقسميها منصة المسرح أو منصة التمثيل، و قاعة المشاهدة أو صالة العرض، و حول هذا المعنى سيدور بحثي.

إن المكان الذي يتصف بسمات خاصة بهدف رؤية اناس يقدمون و يجسدون أحداثا و يلقون بعض العبارات و الجمل و تسمع ما يلقونه عليك،كل ما ترى و تسمع أعده أناس آخرون، مؤلف ،مخرج،مصمم مناظر، مؤلف موسيقى، أي كل ما يجري على منصته من اعمال فلا يستطيع المؤلف و لا المخرج تقديم نص مسرحي إلا في مكان قد يكون هذا المكان بناء معماري لمسرح، أو صالة ذات أربع جدران لا غير، أو حتى مكان مستقطع من حديقة او من شارع أو في مكان أثري، قلعة مثلا أو أمام الأهرام، و أبو الهول.

إذن يلتقي في هذا المكان النص، المخرج ، الممثلون ، المشاهدون، مصممو المناظر و الإضاءة و الصوت، المكياج، الملابس و الفنيون كل هؤلاء اجتمعوا بهدف تقديم عرض جيد درست عناصره بعناية. (1)

(1) عبد الوهاب شكري: المكان المسرحي، مقدمة الكتاب.

فقد اعتمدت في هذه المسرحية مجموعة من الأمكنة، فالمكان الرئسي في المسرحية هو خشبة المسرح، وهي أحد فروع الآداء المسرحي، و مسرح الأحداث مختلقة ظهرت في مسرحية بادن لتعليم الموافقة، فخشبة المسرح هي المكان اللامحدود الذي يستقبل شخصيات متعددة المستوى و الصفات ، فهي المكان المحوري في الخطاب المسرحي تستوعب كل الحالات الإجتماعية المعقدة، فمسرحية بادن لتعليم الموفقة تعالج قضية اجتماعية مهمة تكمن في عدم تقديم المساعدة من طرف الإنسان لأخيه الإنسان و هو في أمس الحاجة اليها، كما تقدم لنا في خاتمتها خلاصة لعالم بريخت الفكري و المتمثل في التغيير المستمر و الدائم دون توقف من الحسن إلى الأحسن، و من الأحسن إلى الأفضل، و يسعى من وراء ذلك كله إلى ايجاد عالم يساعد فيه الإنسان أخاه.

فخشبة المسرح هي المكان الهندسي بالنسبة للشخصيات حيث تتحرك فيه بواسطة اللغة، فالمكان لا يكتف بأوصاف الراوي له، و إنما يحتاج إلى أبعاد دلالية تؤهله لواقع سردي جديد ، فالراوي عند بنائه لخطبة المسرحية اعتمد على رؤيته للحياة الحقيقية على خشبة المسرح مثلا: عندما تقف الجوقة المدربة فوق منصة في الخلفية، مساحتها مناسبة لعدد الممثلين، إلى اليسار توجد الغرفة الموسيقية، في المؤخرة إلى اليسار طاولة، جلس إليها قائد المغنيين الموسيقيين، و قائد الأغاني العامة (المغني الأول) و الراوي، و قد جلس مغنو الساقطين الأربعة إلى منصة في المقدمة.(1)

(1) بريخت برتولد: مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ت.ج أبو العيد دودو ، ص 15.

و كذلك عندما يتحدث الطيار الساقط :

لن أتنازل عن ذلك

ماقيمة

الطائرة بدون طيار

ثم يحمل الساقطون الطائرة إلى الجهة الأخرى من المنصة.[1]

و هناك أماكن صغرى: البحر و قد عبر عنه في هذه المسرحية و هو غير موجود على خشبة المسرح و ذلك في قول قائد الجوقة:

لقد أبحر أحدنا

و اكتشف قارة جديدة

و كذلك الجبال في قوله: فأصبحت الجبال واطئة.

---

(1) المرجع السابق، ص46.

3/عناصر اللامعقول:

و هي كثيرة و عديدة منها: الغربة ، الغثيان ، البعث، التمرد، ولقد سميناها أمراض الفكر في القرن العشرين لأنها حالات من انعدام الوزن ينتهي فيها تفكير الإنسان، إلا أن الحقيقة في هذا العالم ليست إلا الفوضى، و هي حال يتجلى فيها العالم فجأة لصاحبه على حقيقة كريهة، فلا يرى فيه نظاما و لا معنى و لا يجد فيه مبررا لبقائه، إذ يستحيل على المرء أن يكون متحركا أو عاملا أو حرا، او نافعا أو حتى متقبلا للحياة في عالم غير حقيقي، و إذا كان من المحال على المرء أن يقفز و هو ساقط، فكذلك من المحال على إنسان أن يكون حر في عالم غير حقيقي، أو قل في عالم مهزوز عديم القيم، أشبه مايكون بعالم الأحلام و الأوهام منه بعالم الحقيقة.

و إذا انتهى الإنسان بتفكيره إلى موقف كهذا فلابد أن ينعدم وزنه و تتلاشى الروابط التي تربط بين أجزاء ذاته فتبعثر هذه الذات و تتفرق، و عبثا يحاول أن يستقيم، من أجل هذا سمينا هذه العناصر الحالات الفكرية أمراضا، لأنه لابد أن تكون تعبيرا عن مرض جثماني أو نفسي، و هي في الحقيقة كذلك مهما دافع عنها أصحابها، فزعموا أنه لا جدوى من اتهامها بالمرض ذلك أنهم يؤمنون بأنهم وحدهم القادرون على رؤية الأمور على حقيقتها، و سواء صح ذلك أو لم يصح، فهم في أحسن الأحوال بل وعلى حد تعبيرهم، المرضى الوحيدون الذين يدركون أنهم مرضى في حضارة مريضة لا تعي بمرضها.

و هناك عاملا قد يجعل لهذه الأبحاث العبثية أهمية خاصة تدعونا لتأملها و بحثها و دراستها، و هو ما قد يكون فيها خطوى ايجابية نحو رفض قيم ينبذها إنسان لفسادها،

فليس غريبا أن ينتهي الضلال في الفكر الإنساني بعد أن يطول به التمرد و اليأس إلى مرفأ يجد عنده الملاذ ، هذا المرفأ قد يكون كشفا صوفيا أو موقفا دينيا. من كل ذلك لابد لنا أن نلم بهذا الجهد الإنساني الضخم الذي قد يبدأ أصحابه بالشكوى من صعوبات الحياة بل قد استحالتها، و قد يسرفون في الصراخ من لا معقولياتها، و قد تمضي فترة تطول أو تقصر، و هم فاقدو الإيمان عديمو القدرة على السلوك، ثم ينتهي بهم المطاف قبل أن تضيع حياته سدى، فيتحول الإنهاك و السأم و الغثيان و التمرد إلى تحقيق الوحدة الداخلية و الوصول إلى شاطئ الأمان. إن مشكلة الغربة قديمة فيما يبدو، فهي و إن كانت تأخذ شكل الظاهرة العامة عند البارزين من مفكري هذا العصر، و على الأخص من ظهر منه بعد الحرب العالمية الأخيرة، إلا أن الغربة مرض تمتد جذوره إلى أبعد من هذه الفترة، مرض يتصل بتصدع الذات أو انشقاقها، نتيجة لعدم انسجامها مع المجتمع الذي يعيش فيه، و إذا كانت المشكلة في صميمها هي مشكلة الفرد الذي يتلائم مع المجتمع، فلن تكون من هذه الناحية مشكلة جديدة بأي حال، فإن التصدع بين الذات و الجماعة ظاهرة لا تتصل بعصر دون آخر، فقد عرفنا هذه الغربة في أدب الواقعية القديمة التي يمثلها بلزاك، و رأيناها تتجه إلى الكشف عن الشرور و الآثام الكامنة في النفس البشرية.[1]

(1) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت ، ص49.

فإذا انتقلنا إلى أدباء و شعراء الرومانسية وجدناهم أكثر الناس تعبيرا عن معنى الغربة التي هي في أساسها مشكلة اجتماعية تقوم على شعور الفرد بالانفصام عن مجتمعه فكلنا يعلم الأدب الرومانسي أديب غريب فقد بعدت الهوة بين ما يتوقعه و يأمل فيه و يترقبه، و بين واقعه المرير و الأليم، فهو من ثم أديب متطلع إلى عالم آخر ، عالم من المثل يحقق فيه و لو عن طريق الاحلام و الرؤى و الخيالات مالم يحققه في عالم الواقع.

إذن فإن الغربة بهذا المعنى الإجتماعي غربة قديمة تتصل بعصور أخرى غير عصرنا الحديث و لكن هل هذه الغربة التي صورنا من مظاهرها ما صورنا هي ذاتها الغربة التي حددها لنا كولن ولسون في كتابه "الغريب" ، أما الغريب الواقعي فهو لا يفهم ما يعنيه الناس بالحقيقة ، أو قل بتعبير آخر إنه إنسان عاجز عن الإيمان بوجودها ، فالعالم في رأيه يفتقد للحقيقة عالم زائف قائم على اللامعقول و الفوضى، و هذان وحدهما في نظره هما الحقيقة، و إذا كان غرباء الرومانسية يرون من الحكمة أن نتغافل عن بعض مظاهر اللامعقول، و أن نحاول تحقيق الانسجام مع عالم في مجموعة يسودها النظام، فإن غرباء الواقعية الجديدة يرون من واجبهم مواجهة هذه الحقيقة على فظاعتها و بشاعتها لأنهم لا يستطيعون أن يعترفوا بغير الحقيقة، و مادامت هذه هي الحقيقة في نظرهم لابد من إعلانها و التحدث عنها في غير موازنة.[1]

(1) المرجع نفسه: ص53،54.

ولعل أول ما يلفت الإنتباه أن كثير من رجال الفكر في العصر الحديث يعانون من أزمة فكرية و نفسية تختلف في حقيقتها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزماتها السابقة، و ليس من شك في أن بعض أسباب هذه الأزمة ترجع إلى طبيعة ترجع إلى طبيعة العصر نفسه، و إلى ما مرت به أوروبا من تجارب ، و ما عانته من أحداث، و ما خاضت من حروب، و ما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحول الصناعي و سيطرة المادة، و سيادة التفكير العقلي، و المبالغة في تألية العلم و تقديسه، بل و تسخيره أحيانا في إشعال الحروب، و خلق جو من التوتر و التنافس المحموم في سابق التسلح الذري، و غير الذري، فكان طبيعيا أن يؤدي ذلك كله إلى خلق هذا الشعور بالقلق المبهم المقيم الذي استبد بإنسان القرن العشرين، حتى أصبح مرضا شائعا و طابعا مميزا لإنسان هذا العصر و كان طبيعيا كذلك أن يصاحب هذا القلق إحساس بعبث الحياة، و انعدام الدافع لبذل الجهد و الطموح في عالم قد يباغته الدمار في أي لحظة، و كذلك طبيعة النظم الاجتماعية الحديثة و ما خلقته من وسائل الإنتاج و التوزيع، و ما يترتب على ذلك من ضرورة بين الإنسان و هذه النظم، قد زاد من شعور الفرد بالعزلة، و بلغ في إحساسه بقلة حيلته و ضعف شأنه، أدركنا سرا آخر من أسرار هذا القلق المسيطر على نفوس المثقفين في عصرنا هذا، و كل هذه العوامل لم تخلق في الإنسان المعاصر التوتر و القلق و الغربة و الشعور بالعبث و انعدام الجدوى من الحياة فحسب، بل خلقت إلى جانب ذلك كله عند الإنسان الحساس شعور بضعف العقيدة الدينية ،و من أجل هذا كله ظهر العبث الغثيان و التمرد و اللامعقول و الشعور بالغربة و الاهتمام بمشكلة الشر و البحث عن مبرراته و أسبابه ، على أننا نؤمن بأن أزمة الفكر المعاصر هذه لابد لها عاجلا أو آجلا

أن تجد على أيدي المفكرين أنفسهم حلولا لا ترد المثقفين من أبناء عصرنا إلى صوابهم، و تعيد لهم ثقتهم بالحياة، و ايمانهم بالله، و تمسكهم بالخير و حبهم للإنسان.[1]

(1) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر،ص95.

الخاتمة:

إن المسرحية شكل من الأشكال الأدبية المهيمنة على الساحة الأدبية فقد استطاعت أن تحدث صدى واسع في منظومة الثقافة إلى جانب الأجناس الأدبية في الشعر و الرواية و غيرهما،فهي استطاعت أن تثبت جودها في الساحة الأدبية ، و تحولت العناية من الشعر إلى السرد ، و المسرحية أصبحت فضاءا يطرح الكاتب هموم الواقع المعاش و إن اختلفت هذه الهموم إلا أنها تبقى فضاءا أدبيا احتضنت المبدعين المعاصرين.

تناولت في بحثي اللامعقول في المسرحية الغربية و اتخذت بريشت برتولد نموذجا فقمت بتحليل مسرحية باون إون أو بادن لتعليم الموافقة، و إظهار أبعادها و دلالاتها الإنسانية و الإجتماعية و الفنية، و قد توصلت من خلال تحليلي للمسرحية إلى نتائج يمكن تلخيصها فيمايلي:

1/من خلال دراستي للامعقول لاحظت أنه يجب دراسة أدب بريشت أن انطلق من حياته و سيرته الذاتية ، فكل إنتاج بريشت نابع في الأصل من واقعة المعاش ومن صراعه المتواصل مع الواقع و الوجود و الطبيعة و هذا ما جعل لأدبه ينعكس على أعماله و يحمل دلالات و رموز متعددة تتماشى مع طبيعة الظرف الإجتماعي و التاريخي المراد التعبير عنه.

2/كما نلخص إلى أن بريشت برتولد خير نموذج معاصر للكتابة الغربية حيث كرس كل جهوده وطاقته الفنية لمعالجة فن المسرحية الغربية عامة و الألمانية خاصة عددا غير قليل من المسرحيات الأصلية الممتازة التي تشهد له بتفوقه في هذا الفن و اخلاصه له،

و قد استحق نيل جوائز عدة منها جائزة الشاعر "كلاسيت" في مسرحية "طبول في الليل" التي مثلت سنة 1922م، و ذلك لأنه استطاع أن يبين عالما مسرحيا تحليليا عبر من خلاله عن واقع المجتمع و كيف يساعد الإنسان أخاه الإنسان فقد وقفت في الفصل الثالث على الجانب التطبيقي لمسرحية بادن لتعليم الموافقة على أهم العناصر الفنية السائدة في المسرحية من شخصيات و الإلمام بتقنيتي المكان و الزمان و انتهيت إلى أن الزمانية و المكانية بدلالتهما قيمتان لايمكن نفي حضورهما ، أما الشخصية فهي كل مشارك في أحداث المسرحية فيما يخص الزمان في المسرحية فيوصلنا إلى أن الزمن مقوم سردي حاضر في المسرحية متجها بها نحو هدفها و مقصدها و هو عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية ، أما بنية المكان في المسرحية فلم تفوتنا الإشارة إلى أهمية المكان كمكون سردي حيوي بارز في المسرحية فهو للأحداث أشبه بالوعاء الحامل لها، و لا ينبغ النظر اليه على انه ديكور خارجي لا علاقة له بالحبكة و الشخوص بل ينبغي أن يكون جزء من الأحداث يحمل أبعادا ودلالان متعددة.

ثم خلصنا إلى عناصر اللامعقول في مسرحيته بادن لتعليم الموافقة.

و في الختام أرجوا أني أعين هذه النتائج السريعة في تبيين الحقيقة في هذا الجانب البياني من المسرحية، و أملي أن تزداد جهود الباحثين و تكثر خطاهم في هذا الطريق الذي لم يسير فيه حتى اليوم إلا قلة تعد على الأصابيع.

المصادر و المراجع

1- أومغلي لينا نبيل و هيلات مصطفى قسيم: الدراما و المسرح في التعليم بين النظرية و التطبيق، الطبعة الأولى.

2- ابراهيم عبد الحميد: القصة المصرية و صور المجتمع الحديث.

3- اسماعيل عز الدين: الأدب و فنونه ،دراسة و نقد، دار الفكر العربي، الطبعة الثامنة 2008.

4- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1990.

5- بريخت برتولد: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ت.ج أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر.

6- بو الشعير الرشيد: الواقعية و تياراتها في الآداب السردية الأوروبية للطباعة و النشر و التوزيع الطبعة الأولى 1996.

7- بقاعي شفيق و هاشم سامي: المدارس و الأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية بيروت 1979.

8- الجربي محمد رمضان: الأدب المقارن ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع 2002.

9- حسان عبد الحكيم: حدود الأدب المقارن، مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى 2003.

10- الحاني ناصر:من مصطلحات الأدب الغربي.

11-الخطيب صفوت: الاصول السردية في رسائل الغفران، دار الهداية، القاهرة ،الطبعة الأولى1984.

12- خفاجي عبد المنعم: دراسات في الادب العربي و مدارسها، دار الجيل، بيروت، الطبعة الاولى.

13- خليل لؤي علي: المكان في قصص وليد إخلاص ، الفكر المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، المجلد الخامس و العشرون، العدد 1997/04/4.

14- زيد عبد المطلب: أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب للطباعة و النشر ة التةزيع، القاهرة 2005.

15- سيز قاسم: بناء الرواية العربية، دار التنوير، بيروت 1985.

16- شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، دار فلورللنشر و التوزيع، الطبعة الثالثة 2002.

17- شكري عبد الوهاب: تطور العمارة المسرحية، حورس الدولية للنشر و التوزيع.

18- الشمعة خلدون: الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها إتحاد الكتاب العرب دمشق.

19- صالح بك مجيد: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر القاهرة الطبعة الأولى 2002.

20- الصالحي فؤاد علي حارز: دراسات في المسرح.

21- العشماوي محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن.

22- العشماوي محمد زكي: أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، الشعر،المسرح، القصة، النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية.

23- العشماوي محمد زكي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت.

24- عيد كمال الدين: أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء للطباعة و النشر، الطبعة الأولى 2006.

25- الفيصل سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995.

26- القصص مجد: مدخل إلى المصطلحات و المذاهب المسرحية، الطبعة الأولى 2006.

27- القلاوي محمد نجيب: وجهة نظر في الرواية الأصوات العربية في مصر 1996.

28- كحوال محفوظ: الأجناس الادبية النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر و التوزيع.

29- كحوال محفوظ: المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، الدادية، السريالية، الوجودية، نوميديا للطباعة و النشر 2007.

30- لوكاتش جورج: دراسات في الواقعية الأروبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

31 لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1993.

32- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 24، المجلس الوطني للثقافة، الكويت 1998.

33- مرسد أحمد: البنية و الدلالة في روايات نصر اللهن المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،الطبعة الأولى 2005.

34- منذور محمد: الأدب و مذاهبه.

35- ابن منظور: لسان العرب.

36- النساج سيد حامد: في الرومانسية و الواقعية .

37- النابلسي شاكر: مداد الصحراء، دراسة في أدب عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993.

38- هلال محمد غنيمي: الرومانسية، دار الثقافة، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1973.

39- هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار النهضة، مصر للطبع و النشر الفحالة، القاهرة.

40- يوسف كامل : المدخل إلى الفنون المسرحية، الناشر دار المعرفة، القاهرة

اكتوبر 1980.

الدوريات:

بنيني زهيرة: بنية الخطاب الروائي عن غادة السمان ، مفارقة بنيوية، مذكرة لنيل

شهادة الماجستير في الادب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر دفعة 2007-2008

موقع الانترنت:

WWW.GOOGLE.COM

فهرست الموضوعات: